

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CINÉMA DE FICTION DURANT L'OCCUPATION :
LE REJET DE LA RÉVOLUTION NATIONALE (1940-1945)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR
MICHAËL SAUVÉ

Juin 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu être mené à terme sans la collaboration de nombreuses personnes. J'aimerais souligner la contribution de tous ces gens qui ont contribué de près ou de loin à ce projet. Je voudrais tout d'abord remercier mon directeur de mémoire, M. Anthony Steinhoff, qui m'a suivi et appuyé tout au long de cette étape. Ses précieux conseils et sa gentillesse ont rendu possible l'accomplissement de cette recherche. Je le remercie également, ainsi que M. Laurent Colantonio, d'avoir bien voulu me faire confiance et de m'engager comme auxiliaire d'enseignement durant plusieurs sessions. Mme Micheline Cloutier-Turcotte mérite toute ma gratitude, elle qui fut une ressource indispensable.

Je remercie mes parents Manon et Gaston pour leur engagement, tant financier que moral, et leur soutien constant durant l'entièreté de mon parcours scolaire. Un merci tout particulier à mon père qui m'a grandement aidé à dénicher tous les films indispensables à l'accomplissement de ce mémoire. J'aimerais également remercier ma conjointe Vanessa pour ses encouragements et force est d'admettre, sa patience pour toutes les soirées et les fins de semaine où j'ai dû travailler.

Merci à mes collègues et amis Meghan, Mélanie, Camille, Fanny, Antoine et Alexandre pour votre aide à travers nos discussions. Une mention spéciale doit être faite à l'égard de Catherine Hamel, qui a bien voulu m'accorder son précieux temps pour lire, commenter et corriger ce mémoire. Ta participation est la digne conclusion à ce parcours universitaire que nous avons débuté ensemble il y a de cela plus de six ans.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
État de la recherche.....	3
Problématique et méthodologie.....	13
CHAPITRE I	
LA RÉVOLUTION NATIONALE ET L'INDUSTRIE DU CINÉMA.....	18
1.1 L'arrivée de Pétain et de la Révolution nationale.....	19
1.1.1 Reconstruire la France par la famille.....	23
1.1.2 Protéger la famille : politiques de contrôle du corps.....	29
1.2 L'industrie cinématographique française durant l'Occupation.....	33
1.2.1 Les années 1920-1930 et la censure.....	34
1.2.2 La prise de contrôle de l'industrie par les Allemands.....	36
1.2.3 Vichy et la centralisation du cinéma.....	41
CHAPITRE II	
DÉCONSTRUIRE LE MYTHE DU FILM « PÉTAINISTE ».....	49
2.1 Les films de « retour à la terre ».....	51
2.1.1 <i>La fille du puisatier</i>	52
2.1.2 <i>Jeannou</i>	59
2.2 L'époque des égéries.....	68
2.2.1 <i>Le voile bleu</i>	69

2.2.2	<i>Les ailes blanches</i>	73
2.2.3	<i>Vénus aveugle</i>	79
2.3	<i>Le bal des passants</i> , une œuvre contre l'avortement	88
CHAPITRE III		
LA SOCIÉTÉ CONTINENTAL FILMS		94
3.1	Résumés des films	96
3.2	Les représentations masculines : incarnation d'une faiblesse	99
3.3	Les représentations féminines : incarnation d'une force non conformiste	111
CONCLUSION		137
ANNEXE A		
« Je vous déteste les hommes »		142
BIBLIOGRAPHIE		143
FILMOGRAPHIE		154

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 : La réconciliation de Jeanne avec son père.....	63
Figure 2.2 et 2.3 : Jeanne, une femme « moderne ».....	66
Figure 2.4: Cri-Cri prend l'initiative.....	78
Figure 2.5: L'adresse au Maréchal Pétain.....	82
Figure 2.6 et 2.7 : Le symbolisme religieux d'Abel Gance.....	83
Figure 3.1 : La caricature de Nicolas Rougemont.....	102
Figure 3.2 et 3.3 : Marcel, un mari ridicule et faible.....	105
Figure 3.4 : Noël tentant d'étrangler Marthe.....	107
Figure 3.5 : « Fumer ça fait plus masculin ».....	114
Figure 3.6 : L'orpheline contre les nobles.....	115
Figure 3.7 et 3.8 : Le numéro de tir au Palladium.....	119
Figure 3.9 et 3.10 : Laura la sainte et Denise la vamp.....	121
Figure 3.11 : Denise se mettant du vernis.....	130

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A.C.E.	Alliance cinématographique européenne
C.C.R.	Centrale catholique du cinéma
C.O.I.C.	Comité d'organisation de l'industrie du cinéma
L.V.F.	Légion des volontaires français contre le bolchevisme
S.G.I.	Secrétariat général à l'Information
S.O.G.E.C	Société de gestion et d'exploitation du cinéma
S.T.O.	Service de travail obligatoire
U.F.A.	Universum-Film-Aktiengesellschaft

RÉSUMÉ

La victoire allemande de 1940 sur la France annonça l'arrivée de Philippe Pétain au pouvoir et avec lui la volonté de rénovation du pays. C'est à travers un système basé sur la division des sexes que le Maréchal mit en place de nombreuses politiques de contrôle de la sexualité, surtout en ce qui concerne les femmes. Connue sous le nom de « Révolution nationale », ces mesures furent promues par une propagande où la femme était mère au foyer et le père travaillait pour subvenir aux besoins de sa famille. La centralisation de l'industrie du cinéma et l'application d'une censure moraliste devaient soutenir cette idéologie.

Une telle mise en œuvre aurait dû contraindre le cinéma de fiction à suivre l'idéologie du régime. Pourtant, est-ce que les films reflétaient réellement l'idéologie de la Révolution nationale? Quelles furent les représentations du genre sur le grand écran et quelle en fut la réception?

Malgré sa prise en charge gouvernementale, le cinéma français de l'Occupation ne fut que très peu influencé par la Révolution nationale. Les artisans du cinéma rejetèrent en majorité les prémices sexistes du Régime de Vichy. Le patriarcat, loin d'être une figure d'autorité, est faible et crédule. Les personnages féminins quant à eux sont déterminés et leurs désirs personnels et sexuels sont pris en considération, une première dans le cinéma français. Que ce soit les films produits par la firme Continental ou même certaines œuvres considérées comme « pétainistes », l'industrie du cinéma ignora les nouvelles normes sociales que tentait d'imposer le nouveau gouvernement. De plus, les critiques de cinéma de l'époque portèrent peu d'attention à la morale vichyste et n'apprécièrent guère les films s'apparentant de trop près à de la propagande.

MOTS CLÉS : Seconde Guerre mondiale, France, Vichy, Révolution nationale, cinéma, C.O.I.C., Allemagne, femmes, représentation.

INTRODUCTION

La Seconde Guerre mondiale a marqué de manière indélébile les mémoires collectives par l'ampleur des moyens mécaniques et humains déployés pour l'effort de guerre. En plus d'être une guerre technologique, elle en fut également une d'images et d'idéologies. C'est à grand renfort de propagande que les puissances impliquées tentèrent de diaboliser leurs adversaires et de valoriser leur nation. Par des documentaires, des informations filmées et parfois même des films de fictions, les belligérants tentèrent de propager leur idéologie respective. En Allemagne, le Reich crée le ministère de l'Information et de la Propagande en mars 1933. Le cinéma, qui a vu sa popularité grimper durant l'entre-deux-guerres, devient un média de choix pour propager l'information propagandiste. Le cinéma de la Seconde Guerre mondiale capta rapidement l'œil des historiens-nes et des cinéphiles qui perçurent l'incroyable force du septième art. La puissante machine hollywoodienne, aidée des studios de Walt Disney et de ses dessins animés, s'attaqua aux puissances de l'Axe. Quant à l'Allemagne nazie, les films de Leni Riefenstahl s'efforcèrent de démontrer la puissance du Troisième Reich et de son chef. Toutes ces images furent visionnées par de nombreux spécialistes en cinéma et de simples curieux férus d'histoire. Il n'est d'ailleurs pas surprenant de voir le fameux film de Donald Duck travaillant à l'usine d'armement nazie apparaître dans les cours d'histoire.

Or, si les films américains et allemands obtinrent une certaine notoriété après la guerre, il n'en fut pas de même pour le cinéma français. Vaincue rapidement, la France ne put exporter son cinéma de l'autre côté de l'Atlantique, la condamnant ainsi à une certaine réclusion mémorielle et historiographique. Pourtant, l'industrie cinématographique française, qui était en difficulté durant l'entre-deux-guerres, vécut

un nouvel « âge d'or » pendant les années de guerre. La production diminua beaucoup en comparaison des années précédentes, mais la France réussit à produire pas moins de 220 films de fiction. Bien que certains d'entre eux aient su marquer l'histoire du cinéma par leurs qualités artistiques, la grande majorité de ces films furent délaissés par les historiens-nes. Le cinéma devint pourtant un exutoire pour le peuple français qui se réfugia dans les salles sombres dans l'espoir d'oublier les vicissitudes de l'Occupation. Ce divertissement prisé de tous représentait une plateforme de choix pour le nouveau gouvernement du Maréchal Pétain qui siégeait à Vichy.

Durant les quatre années du régime, le rôle et l'identité sociale de la population française changèrent considérablement. Cette « étrange défaite » face aux Allemands eut des répercussions identitaires tant sur les femmes que sur les hommes. L'État français s'efforça de régénérer la nation à travers ce qui fut appelé la « Révolution nationale »¹. Devant relever les mœurs des prochaines générations en redressant le rôle respectif de chacun des sexes, cette révolution prit la forme de nombreuses politiques de contrôle du corps. Les femmes furent les principales intéressées par ces mesures, accusées d'avoir dérogé à l'ordre naturel pendant l'entre-deux-guerres en quittant le confort du foyer pour aller travailler. Elles devaient fonder une famille nombreuse en compensation de leur péché d'orgueil. Quant aux hommes, la démocratie et l'insertion des femmes dans la sphère publique les avaient féminisés, provoquant la défaite militaire de la France. Le résultat fut désastreux : 100 000 morts et 1,6 million de soldats faits prisonniers.

Le cinéma par sa popularité et sa capacité à propager de l'information se retrouve au cœur des nouvelles politiques relatives au genre du régime. Cet engouement pour les salles sombres s'observe dans les changements majeurs qui s'opérèrent durant les

¹ Voir Julian Jackson, *France: The Dark Years, 1940-1944*, New York, Oxford University Press, 2001, p.148-151.

quelques années d'occupation. L'industrie du film fut au cœur des négociations franco-allemandes, alors que Vichy tentait de défendre ses acquis contre la mainmise allemande. C'est pour ces raisons que nous avons décidé de nous concentrer sur cette forme d'art qui devait être un réceptacle de la Révolution nationale et de ses politiques parfois sexistes. Puisque cette dernière s'efforçait d'établir un modèle social basé sur la différence des sexes et leur complémentarité, la représentation des relations hommes/femmes dans le cinéma devenait un comparatif évident. Une étude du genre dans le cinéma de fiction durant l'Occupation semble tout indiquée pour comprendre les répercussions qu'eut la Révolution nationale sur les films.

État de la recherche

Notre sujet s'articule autour de l'histoire sociopolitique de la France de Vichy qui sert de socle à l'histoire des femmes durant l'Occupation et celle du cinéma durant cette même période. Tout d'abord, nous proposons de dresser un bilan historiographique pour démontrer l'état et les conclusions de chacune de ces historiographies. Deuxièmement, nous désirons exposer les lacunes qui les minent. Bien que la recherche dans chacun de ces domaines débute environ à la même période, soit les années 1970, ceux-ci n'usèrent pas des avantages que la multidisciplinarité leur offrait. Nous tenterons alors de démontrer que différentes approches comme les *gender studies* et les *cultural studies* peuvent aider à éclairer certains espaces laissés ombragés par l'histoire sociopolitique de la France de Vichy. De même, les chercheurs-euses des études culturelles auraient avantage à se servir des ressources et de la méthodologie des historiens-nes. Ce bilan aura comme but d'indiquer l'importance de notre recherche multidisciplinaire dans la compréhension de l'impact de la Révolution nationale sur les Français et sur le cinéma.

Il est important de mentionner que notre sujet qui se base sur une étude du genre dans le cinéma de fiction durant l'Occupation a produit très peu d'études. L'une de ces raisons est la sensibilité de cette période dans la mémoire collective française. L'historiographie critique concernant la période vichyste ne débuta réellement qu'au début des années 1970, car elle se trouvait à la croisée des chemins entre la mémoire collective et l'histoire scientifique. C'est dans la recherche d'une histoire commune et d'une mémoire collective que se créa de toute pièce, après la guerre, le « mythe résistancialiste »². Ce mythe gaulliste soulignait le courage du peuple français en le sacrant du titre de « peuple en résistance ». Les résistants devenaient ainsi le lien unificateur entre l'État et la nation qui avait été divisée par le régime de Pétain³. Cette proximité entre les événements et les historiens, parfois eux-mêmes d'importants acteurs de la Libération, produisit un amalgame alimenté par la mémoire personnelle et savante, représentée par les contributions d'Henri Michel, d'André Siegfried et de Robert Aron⁴. L'arrivée de chercheurs étrangers dans les années 1970 apporta une distanciation face aux émois mémoriels, permettant ainsi de rompre les dogmes idéologiques instaurés depuis plus de 30 ans. Avec l'Allemand Eberhard Jäckel, précurseur de la vague, les Américains Robert Paxton et Stanley Hoffmann furent les porte-étendards de ce changement important dans l'historiographie de la France de Vichy⁵. Les thèses d'Hoffmann, de Jäckel et surtout de Paxton contredirent l'historiographie dominante française qui minimisait la collaboration.

² Henry Rousso, *Vichy : Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p.32.

³ Sarah Fishman et Leonard V. Smith (dir.) : *La France sous Vichy. Autour de Robert O. Paxton*, Paris, Complexe, 2004, p.12.

⁴ Voir André Siegfried, *De la III^e à la IV^e République*, Paris, B. Grasset, 1956 ; Henri Michel, *Histoire de la résistance en France (1940-1944)*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, 127p. ; Robert Aron, *Histoire de Vichy 1940-1944*, Paris, Fayard, 1954, 766p.

⁵ Robert O. Paxton, *La France de Vichy 1940-1944*, trad. de l'anglais par Claude Bertrand, Paris, Seuil, 1997, 475p ; Eberhard Jäckel, *La France dans l'Europe d'Hitler*, trad. de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Fayard, 1968, 554p ; Stanley Hoffmann, *Decline or Renewal? France Since the 1930s*, New York, Viking Press, 1974, 548p. ; Id., *In Search of France*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1963 et Id., « La droite à Vichy », *Revue française de science politique*, janvier-mars 1956.

Le collaborationnisme du gouvernement ainsi exposé fut une porte ouverte aux recherches sur la nature du régime et ces liens avec le fascisme européen. Zeev Sternhell⁶, René Remond⁷, Alain-Gérard Slama⁸ et plusieurs autres débattirent sur les racines probables d'un fascisme français. Ces débats catalysèrent l'intérêt des historiens-nés qu'ils avaient peu démontré jusqu'alors puisque Vichy était considéré comme un accident dans l'histoire de la France. Cependant, aucun de ces chercheurs-euses ne s'est vraiment servi de l'histoire des femmes dans son argumentaire. En effet, nous avons mentionné l'importance qu'eut la division des sexes et le rôle des femmes pour ce nouveau régime. Il s'agit d'une information intéressante si l'on considère que des pays fascistes comme l'Italie ou l'Allemagne possédaient également des discours concernant les femmes⁹. Cependant, peu d'historiens-nés prirent en ligne de compte les politiques de Vichy envers les femmes comme exemple ou contre-exemple dans leur thèse sur les racines fascistes en France.

L'une des raisons de cette impopularité de l'histoire des femmes est que sa reconnaissance en France fut le fruit d'un long processus de prise de conscience qui se développa en Occident. Malgré le nombre grandissant d'anciennes résistantes écrivant sur leur expérience au cours des années 1980 à 1990¹⁰ et l'influence grandissante des études féministes¹¹, peu d'intérêt pour l'histoire des femmes sous le régime de Vichy

⁶ Maurice Barrès et le nationalisme français, Paris, Collin, 1972, 398p; *La droite révolutionnaire 1885-1914 (Les origines françaises du fascisme)*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 445p. et *Ni droite ni gauche, Les origines fascistes en France*, Paris, Seuil, 1983, 401p.

⁷ René Rémond, *Les droites en France*, Aubier, 1982.

⁸ Alain-Gérard Slama, « Vichy était-il fasciste? », *Revue XX^e siècle*, juillet-septembre 1986.

⁹ Voir Victoria de Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press, 1992, 384p. et Claudia Koonz, *Mothers in the Fatherland: Women, the Family and Nazi Politics*, New York, Routledge, 2013, (2^e édition), 600p.

¹⁰ Voir Lucie Aubrac, *Ils partiront dans l'ivresse*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 ; Célia Bertin, *Femmes sous l'Occupation*, Paris, Éditions Stock, 1993 ; France Hamelin, *Les Crayons de couleur*, Paris, publié à compte d'auteur, 1982 et *Femmes dans la nuit, 1939-1944*, Paris, Renaudot et cie, 1988 et Liliane Lévy-Osbert, *Jeunesse vers l'abîme*, Paris, Études et documents internationaux, 1992.

¹¹ Sur l'arrivée de l'histoire des femmes en France voir Michelle Zancarini-Fournel, « Histoire des femmes, histoire du genre », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies (II) Concepts et débats*, France, Gallimard, 2010, 1325p. p.208-219 et Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes*, 2e édition, ENS Éditions, Paris, 1998, 227p.

fut démontré¹². On y remarque que deux démarches composent le gros de la littérature. La première approche, influencée par les *gender studies* anglo-saxonnes, met l'accent sur le discours officiel entretenu par le gouvernement de Pétain et ces collaborateurs envers les femmes. L'expérience des individus fut alors évacuée pour laisser place aux analyses concernant la création de rapports de force dans les identités sexuées à travers les discours et les politiques du régime de Vichy. La toute première à marquer l'historiographie avec ce type d'étude fut Michèle Bordeaux en 1986. Son travail concernant les politiques misogynes de Vichy tentait de démontrer les liens qui l'unissaient au fascisme européen. Cette thématique fut reprise en 1997 pour la sortie du livre *Gender and Fascism in Modern France*¹³. Suivant cette tendance, certains ouvrages se sont démarqués donc celui de la sociologue Francine Muel-Dreyfus qui est devenu une référence aujourd'hui¹⁴. L'auteure démontre que la France en perte de virilité après « l'étrange défaite » tentait de redresser la morale du peuple en établissant une législation de contrôle des corps¹⁵. Elle analysa de plus les racines profondes des idéologies natalistes provenant de l'entre-deux-guerres, expliquant la popularité du régime et de ses politiques. Le travail de Miranda Pollard démontre pour sa part comment le régime de Vichy a construit son pouvoir en s'appuyant directement sur les divisions de genre¹⁶. Nous pouvons donc affirmer que les politiques de

Sur les *gender studies* voir Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol.91, n°5, 1986, pp.1053-1075 ; Laura Lee Downs, « Histoires du genre en Grande-Bretagne », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2005, p. 59-70.

¹² Paula Schwartz fait d'ailleurs remarquer que sur les 771 pages du livre *Vichy et les Français* publié en 1992, seulement huit portent sur la politique vichyste envers les femmes. Schwartz, « Résistance et différence des sexes : bilan et perspectives », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 1995.

¹³ Michèle Bordeaux, « Femmes hors d'État français, 1940-1944 », dans Rita Thalmann, (éd.) *Femmes et Fascismes*, Éditions Tierce, 1986, pp. 135-155. ; Melanie Hawthorne et Richard J. Golsan (éd.), *Gender and Fascism in Modern France*, Hanover, University Press of New England, 1997, 229p. Ils représentent les quelques exemples qui tentent d'analyser le régime de Vichy comme un proche parent des autres pouvoirs fascistes en Europe à partir des idéaux promus par le régime. Cependant, ces travaux s'inscrivent plutôt dans le cadre de recherches sur les femmes plutôt que les débats houleux sur le sombre passé de Vichy et de la collaboration.

¹⁴ Francine Muel-Dreyfus, *Vichy et l'éternel féminin*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 384p.

¹⁵ Interdiction aux femmes mariées de travailler pour l'État, le divorce est beaucoup plus difficile à obtenir et l'avortement devient un crime contre la nation.

¹⁶ Miranda Pollard, *Reign of Virtue, Mobilizing Gender in Vichy France*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, 285p.

contrôle sur la sexualité féminine et la division des rôles sexués furent capitales dans la Révolution nationale.

Bien que les études discursives sur la période 1940 à 1945 en France se soient popularisées, les études « par le bas » eurent encore plus de succès à la même époque. De nombreuses recherches furent menées pour comprendre le quotidien des femmes durant la Seconde Guerre mondiale: comment ont-elles vécu les rationnements, entretenu le foyer en l'absence du mari, etc. Ces publications, en plus de nous éclairer sur la réalité quotidienne des Françaises, démontrent les conséquences des politiques misogynes gouvernementales et l'accommodation des Françaises qui durent s'y adapter. À ce propos, les travaux d'Hélène Eck et de Sarah Fishman sont parmi les contributions phares de cette historiographie¹⁷. La Résistance chez les femmes est restée populaire malgré toutes ces années. Paula Schwartz et Laurent Douzou se penchèrent sur les résistantes françaises et la remise en cause de la division sexuée des tâches dans la Résistance¹⁸. Le travail plus récent de Cyril Olivier se distingue par son approche unique. Cet historien utilise les procès et leur procès-verbal pour comprendre la répercussion des politiques mises en place par Vichy. Olivier se concentre surtout sur les lois en lien avec la sexualité et leur application, parfois aléatoire¹⁹. La ten-

¹⁷ Sarah Fishman, *Femmes de prisonniers de guerre 1940-1945*, Paris, trad. par Cécile Veyrinaud, L'Harmattan, 1991-traduit 1996, 280p. ; Hélène Eck, « Les Françaises sous Vichy : Femmes du désastre, citoyenne par le désastre? », dans George Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, tome V, Paris, Plon, 1992, p.287-323.

¹⁸ Paula Schwartz, « Partisanes and Gender Politics in Vichy France », *French Historical Studies*, vol.16, n°1, 1989, pp.126-151 ; « Redefining Resistance : Women's Activism in Wartime France », dans Rita Thalmann (éd.), *Femmes et Fascismes*, Éditions Tierce, 1986, p.141-153 et *La répression des femmes communistes (1940-1944)* dans François Rouquet et Danièle Voldman (dir.), « Identités féminines et violences politiques (1936-1946) », Cahier de l'IHTP, no31, CNRS, Paris, 1995 et Laurent Douzou, « La résistance, une affaire d'homme ? », dans François Rouquet et Danièle Voldman (dir.), « Identités féminines et violences politiques (1936-1946) », Cahier de l'IHTP, no31, CNRS, Paris, 1995.

¹⁹ Cyril Olivier, *Le vice ou la vertu : Vichy et les politiques de la sexualité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, 311p ; « One Two to Two, Sphinx et les autres. Prostitution et collaboration dans la France de Vichy, dans Fijalkow Jacques, (dir.), *Les femmes dans les années quarante : juives et non-juives, souffrances et résistance*, 2^e colloque de Lacauene, Tarn, 20-21 septembre 2003, Paris, les Éditions Paris, 2004, p.63-79.

dance générale qui s'observe dans cette historiographie est la réussite partielle de l'application des lois mises en place pour contrôler les femmes. La majorité des textes démontrent les problèmes reliés à l'application des lois dans le contexte d'occupation et de guerre. En effet, si Vichy met de grands moyens en place pour contrôler la sexualité féminine et le travail des femmes, le contexte de pénurie et les pouvoirs des magistrats locaux nuisent à l'application des lois²⁰. Alors que les historiens-nes utilisant l'approche discursive obtiennent une certaine forme de consensus dans leur recherche, les historiens-nes du quotidien des femmes créent un précédent quant à la réelle mise en place d'un système idéologique complet.

L'historiographie est plutôt muette quant à la réception des idéaux de Vichy basés sur la division des sexes. Bien que le livre de Jacques Laborie ait tenté d'établir l'opinion publique durant l'Occupation, son livre ne s'occupe pas des questions reliées au genre²¹. Si les éléments relatifs à la mise en place des politiques vichyste furent traités, les questions relatives à la réception ainsi que l'acceptation de la Révolution nationale restent entières. Que ce soit les historiens-nes sociopolitiques ou ceux reliés à l'histoire des femmes, tous ont majoritairement délaissé le cinéma de fiction comme source d'information pouvant refléter les états d'âme du pays. Bien que certains aient accordé quelques pages au cinéma dans leurs ouvrages, aucun n'a réellement exploité cette source historique pour tenter d'analyser les représentations du genre²². Il y a donc un vaste espace de recherche à couvrir.

Le corpus d'études sur le cinéma est sans doute le plus important dans le cadre de notre recherche. Bien qu'elle fournisse les principaux renseignements nécessaires à l'accomplissement de notre analyse, l'historiographie sur le cinéma est celle qui

²⁰ Voir Linda L. Clark, « Higher-ranking Women Civil Servants and the Vichy Regime: Firings and Hirings, Collaboration and Resistance », *French Historical Studies*, vol.13, n°3, 1999, p.332-359.

²¹ Jacques Laborie, *L'opinion française sous Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 405p.

²² Par exemple voir Christine Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p.137-138 et Jackson, *op. cit.*, p.318-326.

souffre le plus de certaines lacunes méthodologiques. Tout comme l'historiographie sur l'histoire des femmes, l'histoire du cinéma fut le fruit de processus de sensibilisation aux questions culturelles. Ce fut également au début des années 1970 que les historiens-nes commencèrent à s'intéresser davantage à l'histoire du cinéma, inspiré par l'arrivée des *cultural studies* sur la scène mondiale²³. C'est à travers celles-ci et en particulier par le travail de Marc Ferro, que le cinéma devint un objet d'étude scientifique reconnu par les historiens-nes en France²⁴.

Bien que le cinéma fût le divertissement le plus populaire lors de l'Occupation²⁵, peu d'ouvrages et d'articles spécialisés se furent consacrés à cet art durant qui pourtant peut livrer de nombreuses informations sur la Révolution nationale. L'article de Phil Powrie le démontre bien : le cinéma de Vichy fut le moins étudié entre les années 1972 à 2000 parmi les doctorants de plusieurs pays²⁶. Ce sont principalement le cinéma des années 30 et de la Nouvelle vague des années 1960 qui furent étudiés²⁷. Tout comme l'historiographie des femmes, les études cinématographiques sur l'Occupation regroupent différents courants qu'il nous faut analyser. Deux groupes de chercheurs-euses ont travaillé sur le cinéma de l'Occupation : le premier comprend les historiens-nes du cinéma et de son industrie, le second se compose des chercheurs-euses du genre en cinéma.

²³ Sur les cultural Studies voir : Stéphane Van Damme, « Comprendre les cultural studies : une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 5, no. 51, 2004; p.48-58. ; Armand Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003, 128p.

²⁴ Ce dernier voyait dans le cinéma une contre-analyse de la société, délaissant ainsi les analyses sémiologiques triomphantes à cette époque chez les professeurs de cinéma. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Éditions Gallimard, nouvelle édition refondue, 1993, 290p.

²⁵ Elizabeth Grottle Strebel, « French Cinema, 1940-1944, and its Socio-psychological Significance: a Preliminary Probe », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 1, no. 1, 1981, p.1.

²⁶ Phil Powrie, « Thirty Years of Doctoral Theses on French Cinema », *Studies in French Cinema*, vol. 3, no. 3, 2003, p.199-203.

²⁷ Berkeley University, « *French Cinema: A Bibliography of Books and Articles in the UC Berkeley Libraries* », 2012.

Bien que le premier groupe ne s'intéresse pas aux questions relatives au genre, certains débats eurent lieu quant au caractère politique des films. En fait, l'histoire du cinéma de l'Occupation possède la même tendance apologiste que l'histoire sociopolitique de Vichy. L'un des premiers à traiter du sujet fut Roger Régent dès 1948²⁸. Toujours influencé par l'esprit « résistancialiste » de la Libération, Régent affirmait que le cinéma français avait gardé sa fierté en ne produisant pas de film de propagande soutenant l'ennemi et que les quelques films à saveur nationaliste étaient trop mineur pour que l'on puisse s'en inquiéter²⁹. La pensée de Régent sur le caractère apolitique du cinéma fut pratiquement incontestée jusqu'aux années 1970, décennie où les idées préconçues sur la période furent durement attaquées³⁰. Bien que la totalité des films de fiction ne fût jamais un support de propagande pour les Allemands, plusieurs chercheurs-euses voyaient l'adhésion à la Révolution nationale dans certaines œuvres.

Cependant, en dehors de certains historiens-nes qui ont tenté de diversifier leur approche³¹, très peu ont réellement tenté d'extirper les composantes historiques de ces sources filmiques et comprendre la répercussion des idéaux promus par Pétain. La plupart ont délaissé cette approche pour se concentrer à l'historicisation de ce cinéma plutôt que « faire de l'histoire » avec celui-ci. L'un des premiers à traiter du cinéma de Vichy fut Paul Leglise avec son *Histoire de la politique du cinéma français*, suivi par Jean-Pierre Jeancolas, Evelyn Ehrlich, Jacques Siclier, ainsi que l'un des chercheurs-euses les plus importants en matière de cinéma de cette période : Jean-

²⁸ Roger Régent, *Cinéma de France sous l'Occupation*, Paris, Éditions Bellefaye, 1948, 302p.

²⁹ Ibid., p.9.

³⁰ George Sadoul fut néanmoins le premier à observer que les films de cette époque avaient été utilisés, jusque dans une certaine mesure, pour véhiculer des idéologies propres au régime de vichy comme le « retour à la terre ». *Histoire générale du cinéma*, VI, Paris, Denoël, 1954.

³¹ François Garçon a tenté d'analyser le cinéma selon les trois aspects fondamentaux promus par la propagande pétainiste : Travail-Famille-Patrie. *De Blum à Pétain*, Paris, Éditions du cerf, 1984, 235p. Le livre de Jacques Siclier fait exception dans le paysage historiographique puisqu'il a été spectateur de ce cinéma. *La France de Pétain et son cinéma*, Éditions Henri Veyrier, 1981, 460p.

Pierre Bertin-Maghit³². Auteur de nombreux articles et livres sur le cinéma durant l'Occupation, Bertin-Maghit s'est démarqué par l'amplitude de ces recherches qui en fait la figure de proue. Chacun des ouvrages cités se concentre principalement à faire l'histoire de l'industrie cinématographique française. Les analyses filmiques sont rares et sont le plus souvent axées sur le caractère politique du film³³. En dehors du livre de François Garçon, quelques publications se spécialisant sur certains films sont apparues sporadiquement, apportant des angles d'approches nouveaux. Malgré ces quelques tentatives, nous ne pouvons que constater que les historiens-nes ont majoritairement délaissé le cinéma d'Occupation en tant que source historique. Il faut dire qu'à première vue, les éléments nécessaires à un parallèle entre le septième art et le contexte de l'Occupation ne sont pas très visibles. La censure obligea les auteurs à écrire des histoires qui ne devaient pas laisser transparaître le contexte de guerre. Une solution à ce problème prit forme, bien qu'involontairement, à travers une étude du genre. En effet, ce type d'approche permit d'observer la relation de pouvoir entre les femmes et les hommes.

L'approche *gender* arriva tardivement en France. Elle accusa beaucoup de retard face aux Anglo-Saxons si l'on considère que l'article pionnier de Laura Mulvey fut publié en 1975³⁴. Ce type d'étude fut longtemps boudé par les spécialistes dus au contexte particulier de la France³⁵. La recherche sur le genre propose plusieurs avantages pour les historiens-nes, dont celui de quitter l'ordre des idées et des discours pour tirer le

³² Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français Tome II. Entre deux républiques (1940-1946)*, Paris, Filméditations, 1977, 224p. ; Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français, 15 ans d'années trente (1929-1944)*, France, Éditions Nouveau Monde, 2005 (2^e édition), 390p. ; Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox; French Filmmaking Under the German Occupation*, New-York, Columbia University Press, 1985, 235p. ; Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Éditions Henri Veyrier, 1981, 460p; Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, Olivier Orban, 1989, 465p ; *Les Documenteurs des années noires*, Éditions Nouveau Monde, 2004, 288p.

³³ Voir Alain Weber, *La bataille du film : 1933-1945. Le Cinéma français, entre allégeance et résistance*, Paris, Éditions Ramsay, 2007, 295p.

³⁴ Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, no. 3, p.6-18.

³⁵ Pour comprendre ce contexte voir Geneviève Sellier, « Gender studies et études filmiques », *Cahier du genre*, vol. 1, no. 38, 2005, p.63-85 et Geneviève Sellier et Brigitte Rollet, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 10, 1999, [En ligne].

cinéma vers le « bas » en s'intéressant aux rapports sociaux de sexe. Ce type d'approche prend au sérieux le cinéma de fiction ainsi qu'il est construit, « comme un lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identités sexuées, de désirs, d'identification, de rapports entre les sexes, de normes sexuées comme une culture populaire »³⁶. Nous dûmes attendre 20 ans pour que le premier et unique livre se consacrant presque entièrement au cinéma de l'Occupation soit publié en France. Intitulé *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, ce livre est devenu aujourd'hui un incontournable³⁷. Incontournable, car il propose une analyse filmique assez vaste du corpus cinématographique de l'Occupation ainsi qu'un angle d'approche qui renouvelle les recherches dans ce domaine précis. L'ouvrage possède une importance particulière dans le cadre de notre recherche puisqu'il représente le point de départ, mais aussi le point d'arrivée de cette historiographie spécifique. Outre Sellier et Burch, seulement une poignée d'historiens-nes semble avoir porté une attention particulière à cette approche analytique du genre³⁸.

Il semble donc justifié de s'attarder un peu plus longuement sur *La drôle de guerre des sexes du cinéma français* puisqu'il est l'ouvrage de référence pour cette recherche, le bout de l'entonnoir. En analysant le genre dans les films de fictions tournées durant l'Occupation, Sellier et Burch tentent d'y percevoir le reflet de cette société. Leur conclusion était qu'à « au moins deux moments de l'histoire récente de la France, la défaite et la Libération, les représentations filmiques avaient réagi

³⁶ Geneviève Sellier et Noël Burch, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, p.12-13.

³⁷ *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin, 1996, 396p.

³⁸ Delphine Chedaleux « Des jeunes femmes dans le cinéma français sous l'Occupation : contradiction en noir et blanc », *Le temps des médias*, vol. 1, no. 12, 2009, p.163-173 ; Delphine Chedaleux et Gwénaëlle Le Gras, *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Presse universitaire de Rennes, 2012, 216p ; Delphine Chedaleux, « Un jeune premier sous l'Occupation : Jean Marais ou l'éloge d'une masculinité passive », *Studies in French Cinema*, vol. 10, no. 3, 2010, p.205-218 ; Jean-Marc Lafon, « Au-delà de l'écran : quelques films français et Vichy (1940-1944) », *Guerre mondiale et conflits contemporains*, vol. 4, no. 204, 2001, p.67-83 ; Jacques Siclier, *Les femmes dans le cinéma français*, Paris, Éditions du cerf, 1957, 195p ; Carrie Tarr, « L'éternel retour : Reflection of the Occupation's Crisis in French Masculinity? », *SubStance*, vol. 27, no. 3, 1998, p.55-72.

immédiatement et massivement, dans le champ symbolique qui est le leur, à ces deux grandes secousses politiques »³⁹. Les auteurs-es dénotent entre autres la faiblesse des représentations masculines durant cette courte période. Cependant, le cadre historique dans lequel ils étudient ces films nous semble insuffisant. Cette affirmation est d'ailleurs justifiée par les auteurs-es eux-mêmes qui, dès la toute première phrase du chapitre introductif, écrivent : « Bien que nous ne soyons ni l'un ni l'autre historien de formation... »⁴⁰. L'entièreté de leur analyse historique repose sur des ouvrages souvent généraux qui ont pris de l'âge. Il manque donc à la bibliographie de l'ouvrage des livres d'importance comme ceux de Pollard et d'Oliver mentionnés précédemment. Bien que Sellier et Burch aient popularisé l'étude du genre dans le cinéma fictionnel durant l'Occupation, l'impact fut minime et aucune autre recherche concernant un grand nombre de films ne fut publiée. De plus, leur étude s'étend sur la période de 1930 à 1956. L'étendue de cet échantillon fait en sorte que les auteurs-es négligent certains films et certains éléments d'analyse qui méritent d'être pris en considération. Leur recherche est donc loin d'être exhaustive.

Problématique et méthodologie

L'état des recherches dans les différents domaines qui nous intéressent semble tous souffrir de lacunes et d'une certaine partialité dans différents aspects. Le livre de Sellier et Burch, bien qu'indispensable, comporte bon nombre de défauts. L'historiographie sur l'histoire des femmes durant l'Occupation offre des perspectives intéressantes : bien que l'État ait promu de nouvelles conventions sociales, plusieurs des politiques instaurées ne furent pas homogènes dans leur application. Ce précédent, ainsi que l'importance du cinéma durant l'Occupation nous pousse à nous

³⁹ Sellier et Burch, *op.cit.*, p.300.

⁴⁰ Ibid., p.10.

questionner sur le régime de Vichy. Ce dernier est souvent présenté dans la littérature historiographique comme une sorte d'État masculin et patriarcal, vision promue surtout par un programme de propagande actif. Quelle fut la capacité du régime et de la Révolution nationale à influencer les auteurs et les réalisateurs de cinéma? Est-ce que les représentations des femmes et des hommes s'accordent avec le modèle social que tentait de mettre en place le gouvernement de Pétain? Peut-on considérer le cinéma véritablement comme un agent de la Révolution nationale? Pour répondre à ces questionnements, nous proposerons tout d'abord que la Révolution nationale et son idéologie fussent majoritairement rejetées par les auteurs et les réalisateurs du cinéma. De plus, nous pensons que ces contradictions ne choquèrent pas les journalistes cinéphiles et même qu'ils apprécieraient les films plus sombres et immoraux. À travers cette étude, nous tenterons de démontrer le peu d'emprise qu'eut la Révolution nationale sur le monde du cinéma, tant chez ses auteurs-es que chez certains-es critiques journalistiques.

Nous analyserons principalement deux types de sources dans cette recherche. Tout d'abord, nous utiliserons des films de fiction réalisés en France entre 1940 et 1945. Nous incluons les films sortis en 1945, car bien que le régime de Vichy n'existe plus, ces films furent écrits et réalisés alors que la France était toujours occupée. Sur les 220 films de fiction qui furent produits durant cette période, 200 sont encore disponibles aujourd'hui. Nous avons réussi à en réunir 73, soit 37%. Parmi ceux-ci, les principaux films de l'époque sont tous du nombre, ainsi que des œuvres moins connues où qui furent complètement délaissés par les historiens-nes. Cependant, le format de cette recherche nous oblige à laisser de côté de nombreux films qui auraient pu être inclus. Nous avons pris la décision de présenter les catégories de films les plus évocatrices par leurs contradictions avec le régime. Nous avons opté, avec les films « pétainistes » et ceux de la Continental, pour des exemples forts et diamétralement opposés. De ce fait, nous n'utiliserons qu'une douzaine de films sur les 73 qui étaient à notre disposition.

Nous avons décidé de nous concentrer uniquement sur les films de fictions et non les documentaires ou les actualités filmées d'époque. Bien que les fictions fussent plus faciles à obtenir, c'est surtout parce que les auteurs et les réalisateurs possédaient une plus grande liberté artistique contrairement au film ou au documentaire de propagande qui devait éduquer et convaincre le spectateur. Le cinéma de fiction nous permet de voir à travers les yeux des réalisateurs et des auteurs leur propre vision du monde qui les entoure. Ils étaient influencés par leur environnement et le public, et n'étaient pas engagés spécifiquement pour faire la promotion des idéaux du nouveau régime. Il faut aussi prendre en compte que ce cinéma fut produit dans son entièreté par des hommes (réalisateurs, scripteurs, techniciens). Le fait que la perspective féminine soit davantage prise en considération offre des angles d'approches intéressants qui traduisent la pensée des réalisateurs sur les changements sociaux dans la France de Vichy.

Le second type de document que nous avons utilisé se compose d'articles de journaux de l'époque. Il s'agit de critiques de films faites par des journalistes donnant leur appréciation des œuvres. Ces articles sont la pierre angulaire de notre recherche, car ils viennent appuyer notre recherche sur la réception des films avec beaucoup plus de profondeur qu'aucun autre historien·nes du cinéma ne l'a fait avant. Comme nous l'avons mentionné précédemment dans le cadre des recherches sur les femmes, deux approches dominent : l'une se concentre sur le discours et les représentations et l'autre sur la réalité des femmes et la réception du discours et ses conséquences. Travailler avec les représentations présente toujours un défi, car connaître l'impact ou l'opinion d'une population entière sur un sujet en particulier est toujours difficile. L'utilisation des sources journalistiques nous permet de connaître la perception, bien que fragmentaire, des représentations du genre qui contredisaient le modèle vichyste. Nous devons cependant préciser que ces articles de journaux proviennent tous de Paris et qu'ils font en majorité partie de journaux « collaborationnistes », qui

travaillaient d'une façon ou d'une autre pour les Allemands. La provenance des journaux ne mine pas notre argumentaire pour autant puisque Paris est la capitale du cinéma en France. Les institutions qui le gèrent s'y trouvent et les studios également. Sur les 60 films qui furent produits en 1941, 44 le furent en zone occupée⁴¹. Quant au collaborationnisme des journaux, l'influence allemande ne semble pas avoir affecté le contenu des articles consultés. En effet, les Allemands possédaient déjà un journal officiel destiné au cinéma intitulé *Ciné-Mondial*. Ce journal français, qui ne fait pas partie de notre échantillon, était publié avec l'accord de la *Propaganda Abteilung*, l'organe officiel de propagande allemand en France⁴². Il semble que les auteurs-es des autres journaux, parfois de gauche ou de droite, purent livrer leur opinion sans trop de contraintes.

Cette recherche sera réalisée en trois chapitres. Tout d'abord, nous établirons le contexte de l'Occupation et les changements qu'eut la défaite française. Ce chapitre, dans sa première moitié, sera consacré à établir l'idéologie de la Révolution nationale concernant la division du rôle des sexes ainsi que les moyens judiciaires mis en place pour l'enforcer. Cette section aura ultimement comme but de définir la base de nos analyses filmiques. Dans la seconde partie, nous aborderons les changements majeurs qui touchèrent l'industrie cinématographique en France. L'arrivée des Allemands et du régime de Pétain au pouvoir créa un environnement où la censure bipolaire et les volontés de chacun produisirent un cinéma fortement censuré, mais qui dans certains cas réussit à se soustraire à cette censure parfois moraliste. Les deux chapitres suivants seront principalement consacrés à des analyses de films. Dans le second chapitre, nous étudierons certains films qui, dès leur sortie et à travers l'historiographie, furent considérés comme « pétainistes ». Bien que certains de ces films présentent effectivement quelques éléments se rapportant au discours de Vichy,

⁴¹ Strebel, *op. cit.*, p.1.

⁴² Pierre-Marie Dioudonnat, *L'argent nazi à la conquête de la presse française 1940-1944*, Paris, Éditions Jean Picollec, 1981, p.120.

nous tenterons de démontrer que ceux-ci sont subordonnés en importance lorsqu'une étude du genre est effectuée. Les représentations féminines et masculines ne s'accordent pas toujours avec le discours idéologique de Pétain et minimisent l'impact de la Révolution nationale sur ces films. Dans notre dernier chapitre, nous nous concentrerons sur l'autre côté de la médaille : les films produits par la firme Continental Films. Cette compagnie allemande de droit français ne fut pas soumise à la même censure moraliste de Vichy. En contrepartie, les auteurs et les réalisateurs français eurent la possibilité d'offrir au public des films plus violents et immoraux, où certains des thèmes bannis par la censure vichyste purent être insérés. À l'inverse des films qui furent influencés dans une certaine mesure par la Révolution nationale, les films de la Continental forment un exemple convaincant sur le rejet de l'idéologie de Vichy par les auteurs et les réalisateurs de films.

CHAPITRE I

LA RÉVOLUTION NATIONALE ET L'INDUSTRIE DU CINÉMA

La défaite de la France face à l'Allemagne en juin 1940 eut un profond impact sur la société française. La population vécut une période de rationnement et de contrôle politique comme jamais dans son histoire. Le cinéma devint alors le refuge du peuple français qui tentait de s'évader en cette période d'occupation. L'industrie cinématographique française, mal en point durant l'entre-deux-guerres, devait subir une restructuration majeure provenant de l'État. En effet, le régime de Vichy, nouvellement formé, désirait imposer, à grand renfort de propagande, un retour aux traditions d'une France où les rôles des sexes étaient fixes. Le cinéma allait devenir l'un de ces outils. Cependant, les Allemands portaient également un intérêt particulier au cinéma français qui possédait le potentiel de devenir la vache à lait du Reich. Entre les désirs de Vichy de centraliser cette industrie en difficulté et les volontés allemandes de créer un nouveau cinéma européen sous leur égide, le monde du cinéma fut transformé.

Dans ce chapitre, nous expliquerons le contexte dans lequel l'industrie du cinéma fut remodelée. La défaite, l'arrivée de Pétain au pouvoir et la prise de contrôle des Allemands contribuèrent toutes à la création d'un cinéma nouveau. Comprendre les enjeux politiques et idéologiques en juin 1940 nous permettra d'établir les fondations nécessaires à l'accomplissement de nos analyses filmiques dans les deux chapitres suivants. Tout d'abord, nous dresserons un portrait concis de la Révolution nationale, de ses objectifs et de son application, tout particulièrement dans le domaine de la représentation des sexes et la nationalisation du corps féminin. Nous démontrerons

les moyens déployés pour mettre en place un tel système de représentation du genre. Une connaissance des politiques déployées nous fournira les éléments essentiels à l'analyse des personnages féminins et masculins. De plus, le piédestal institué pour la Révolution nationale dans le discours politique de Vichy prouvera dans les chapitres suivants l'importance du rejet de cette dernière par les artisans du cinéma. Ensuite, nous explorerons le fonctionnement de l'industrie cinématographique française durant l'Occupation. Les nouvelles politiques concernant le domaine de la censure feront l'objet d'une attention particulière. Cette dernière, envahie par le moralisme du régime Vichy et la volonté allemande de couper le cinéma du contexte de la guerre, démontrera que dès sa mise en place, les différents paliers de censure permirent un espace de libre expression pour les cinéastes français qui déciderait de ne pas se plier aux exigences de la Révolution nationale.

1.1 L'arrivée de Pétain et la Révolution nationale

Depuis la fin du XIX^e siècle, le champ de bataille était synonyme de virilité, offrant une occasion aux hommes de démontrer leur courage et de faire preuve de sacrifice envers la patrie¹. La violence des tranchées et l'étendue du massacre de 14-18 changèrent radicalement cette perception. La victoire française lors de la Première Guerre mondiale et les traumatismes vécus firent place à une nouvelle symbolique durant l'entre-deux-guerres. Le stéréotype masculin délaissa l'image du soldat pour construire un nouvel archétype viril plus pacifique autour de l'homme ordinaire, le travailleur, père de famille en chef du foyer². Lorsque la guerre éclata de nouveau en septembre 1939, l'enthousiasme n'y était pas comme en 1914. À l'idéal masculin

¹ George L. Mosse, *The Image of Man : The Creation of Modern Masculinity*, New York/Oxford, Oxford, University Press, 1996.

² Luc Capdevila, « Identités masculines et féminines pendant et après la guerre », dans Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : Combats de femmes. Françaises et Allemandes, les oubliées de la guerre*, Éditions Autrement, 2001, p.202-203.

plus pacifiste français s'opposait le modèle guerrier et violent des puissances de l'Axe³. Néanmoins l'invasion de la Pologne par l'Allemagne hitlérienne obligea la France à respecter ses engagements et à déclarer la guerre le 3 septembre 1939 aux côtés de l'Empire britannique. Malgré la déclaration officielle de guerre, les premiers mois se déroulèrent avec seulement quelques escarmouches. Surnommée « Drôle de guerre », cette période de 9 mois grugea le moral des mobilisés et de la population. L'absence de combats justifiait difficilement les rationnements de certains produits et les exercices de sécurité auprès de la population. Au front, un ennui profond accablait les soldats où l'inaction les démoralisait⁴.

L'hécatombe arriva le 10 mai 1940, alors que les forces allemandes attaquèrent la Belgique et les Pays-Bas, en diversion de l'offensive principale qui devait se faufiler à travers la forêt des Ardennes. Cette attaque-surprise fut la prémisse de cette courte période qui devait suivre l'invasion appelée « la débâcle ». Des milliers de Français prirent la fuite à l'annonce de l'entrée de forces allemandes dans le pays. Le haut commandement et le gouvernement, pris au dépourvu devant l'avancée fulgurante de la Wehrmacht, doivent quitter Paris le 11 juin pour la ville de Bordeaux. Les troupes motorisées du Führer prirent en tenaille les armées françaises et anglaises qui furent repoussées jusqu'à la ville de Dunkerque. Les semaines qui suivirent et la prise de Paris concrétisèrent la situation funeste des Français. Hitler remporta son pari et la France, puissant empire colonial, fut vaincue en moins de six semaines par une armée qui n'existait pas six ans auparavant.

Le début de la Seconde Guerre mondiale ne fut que de longs mois d'attente qui n'apportèrent qu'une cuisante défaite au pays. Toutes ces catastrophes forment un

³ Suzanne Norvath, « Philosophie au masculin ? Georg Simmel et les images de la virilité à l'aube de l'ère nazie », *The European Legacy*, 1997, Vol. 2, n° 6, p. 1027.

⁴ Voir François Cochet, *Les soldats de la drôle de guerre : septembre 1939-mai 1940*, Paris, Hachette Littératures, 2004, 270p.

monument à la déchéance des hommes et de leur virilité. La France devient une enclave entre la zone nord occupée par les Allemands et une partie du sud occupé par les Italiens. Ce fut également une défaite politique puisque les députés, tous des hommes, ne réussirent pas à sauver la paix ni à arrêter Hitler dans sa montée au pouvoir. Les hommes de France subissaient donc une crise identitaire où le fondement même de leurs rôles de père de famille et de défenseur du foyer est ébranlé.

La France dépourvue chercha réconfort et soutien chez l'un de ses anciens héros : le Maréchal Philippe Pétain, « le vainqueur de Verdun ». La population se rallie au Maréchal, qui semble représenter la stabilité d'une époque plus glorieuse⁵. Désarmée, l'Assemblée nationale vote les pleins pouvoirs au Maréchal Pétain le 10 juillet 1940. L'homme de 84 ans devient chef des pouvoirs exécutifs, législatifs et chef de « l'État français ». Le pouvoir s'installe dans la ville de Vichy en zone sud, où les nombreux hôtels permettent de loger les différents bureaux du gouvernement.

C'est donc avec ces pouvoirs politiques uniques dans l'histoire de la France que Pétain et ces nombreux collaborateurs tentèrent d'expliquer les causes de cette défaite. Ceux-ci, venus principalement de la droite, regroupaient tous ceux qui n'avaient su se faire entendre sous l'ancien régime⁶. Le régime de Vichy, très conservateur, fait alors campagne contre la déchéance républicaine. C'est alors que commença le procès de la Troisième République et de l'héritage de la Révolution française, instigateur de tous les maux. La démocratie, ciblée en tête de liste, s'écroule dès le vote du 10 juillet. C'est elle qui a également apporté l'individualisme libéral, déracinant les hommes des communautés naturelles : la famille, l'atelier et la région⁷. La nation

⁵ Rapidement, un culte du chef se développe, multipliant les représentations diverses du Maréchal. Le Cardinal Gerlier le dit : « Pétain c'est la France ; et la France, aujourd'hui, c'est Pétain ! ». Olivier Georges, « Un discours controversé : la réception du Maréchal Pétain à Lyon par le Cardinal Pierre-Marie Gerlier, le 20 novembre 1940 », *Chrétiens et sociétés*, no. 10, 2003, p.133.

⁶ Le terme de « dictature pluraliste » utilisé par Stanley Hoffmann décrit bien l'amalgame politique que fût le gouvernement de Vichy. Voir Robert Paxton, *op. cit.*, p.189-194 et p.287-332.

⁷ Jackson, *op. cit.*, p.149.

aurait ainsi sombré dans un « esprit de jouissance »⁸ où les valeurs sociales avaient fait place à l'égoïsme et où l'oisiveté rongait les Français.

Le nouveau chef de l'État français et ses subordonnés ne désiraient pas simplement dénoncer, mais bien rectifier les erreurs du passé. La défaite de la France devint la justification, ainsi qu'une occasion inespérée, d'effectuer un retour à des temps plus glorieux. Tout au long de son règne, l'administration de Vichy tenta de mettre en place un système politique et moral capable de revitaliser le corps et l'âme de la France et où la question du genre occupait une position centrale. Cet amalgame de principes religieux et moraliste fut connu sous le nom de « Révolution nationale »⁹. Il s'agissait d'un projet plutôt audacieux compte tenu des circonstances¹⁰. La France fut d'ailleurs le seul des pays occidentaux qui profita de l'occupation des Allemands pour conduire une révolution intérieure de ses institutions et de ses valeurs morales¹¹. C'est dans un désir de renouveau et de retour aux traditions que Vichy tenta de réorganiser la hiérarchie sociale pour redresser les mœurs et de créer un Français nouveau pouvant mener la patrie à sa gloire passée. En se basant sur le triptyque *Travail, Famille, Patrie* comme nouvelle devise, le régime exposait ses nouvelles priorités, tout en rejetant l'héritage de la Révolution de 1789 : *Liberté, Égalité, Fraternité*.

⁸ Discours du Maréchal Pétain prononcé le 20 juin 1940, « Appel ».

⁹ Pourtant, Pétain lui-même n'appréciait pas le terme de révolution, préférant celui de « redressement » ou de « rénovation ». Jackson, *op. cit.*, p.149.

¹⁰ Lors de la signature de l'armistice, Berlin fixa à 20 millions de Reichsmarks par jour ces frais d'occupation en imposant un taux de change de 20 francs pour un mark. Cela éleva donc la facture hebdomadaire de la France à 400 millions de francs par jour. À ce nombre, il faut également ajouter les frais de cantonnement des troupes d'occupation en territoire français. Cette énorme pression économique affecta les rationnements et la montée du coût des prix. Paxton, *op. cit.*, p.193.

¹¹ Francine Muel-Dreyfus, *Vichy et l'éternel féminin*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.9.

1.1.1 Reconstruire la France par la famille

Ce n'est pas anodin si le terme de *Famille* se trouva dans la nouvelle devise du pays. Sous la Révolution nationale, la famille devint la cellule essentielle de l'ordre social, car elle offrait « la meilleure chance de relèvement »¹². Il faut dire que l'une des causes de la défaite les plus décriées était la dénatalité qui frappait la France depuis le début du siècle¹³. N'avait-elle pas été causée parce que la France avait fait « trop peu d'enfants »¹⁴? Ces données étaient très bien connues par le gouvernement qui était composé de certains des natalistes les plus zélées de l'époque¹⁵. C'est avec la famille comme point central que les politiques démographiques devinrent synonymes de protection sociale¹⁶. Il ne s'agit pas de faire un seul enfant, mais bien que chaque homme et femme « donne trois enfants au pays »¹⁷. Durant les quatre années de pouvoir du régime, une intensification des politiques natalistes ainsi que la création de plusieurs organisations gouvernementales devaient assurer le maintien de la cellule familiale et avec elle, les futures générations de Français¹⁸.

C'est avec ce projet précis en tête que Pétain et son gouvernement créèrent dans le discours officiel une idéalisation de la famille française. L'État fournit des critères très stricts quant aux rôles sociaux et domestiques des hommes et des femmes. Comme l'écrit Miranda Pollard: « restoring French masculinity and femininity, was a

¹² Discours du Maréchal Pétain prononcé le 25 mai 1941, « Message aux mères françaises », *La France nouvelle*, p.155.

¹³ Muel-Dreyfus, *op. cit.*, p.81-116.

¹⁴ Discours du Maréchal Pétain prononcé le 20 juin 1940, « Appel ».

¹⁵ Sur certaines des personnalités qui ont modelé le discours nataliste durant l'entre-deux-guerres et l'Occupation voir Francine Muel-Dreyfus, *op. cit.*, p.23-51.

¹⁶ Eck, *op. cit.*, p.293.

¹⁷ Fernand Boverat, *Conseils aux jeunes pour être heureux*, Alliance nationale contre la dépopulation, 1943 dans Gérard Miller, *Les pousse-au-jour du Maréchal Pétain*, Paris, Éditions du Seuil, 1975 p.153.

¹⁸ Parmi ces organisations qui furent créées : Le *Secrétariat d'État à la famille* (12 juillet 1940), le *Comité consultatif de la famille* (juin 1941), le *Commissariat général à la famille* (septembre 1941), le *Secrétariat d'État à la famille et à la santé* (mars 1943) et le *Conseil supérieur de la famille* (juin 1943).

key priority, underlying and generating the National Revolution itself »¹⁹. C'est ainsi que le régime s'efforça à fixer dichotomiquement la séparation et la complémentarité des sexes durant son court passage au pouvoir. Cette division des rôles devait servir au bon fonctionnement du ménage et de la société, primant les droits des individus²⁰. La présence d'hommes comme Alexis Carrel à la tête d'organismes gouvernementaux en dit long sur ce sujet. Auteur du livre *L'Homme, cet inconnu*, il dit que « les sexes doivent de nouveau être nettement définis. Il importe que chaque individu soit, sans équivoque, mâle ou femelle »²¹. L'appel à la virilité pour les hommes et à la maternité pour les femmes, sous toutes ses formes et par tous les médias, fit partie de l'univers quotidien des Français de 1940 à 1944.

Le régime de Vichy tenta alors de régénérer la nation en créant un « homme nouveau »²². Cette quête de la virilité perdue prône le retour d'un patriarcat fort au sein du foyer²³. Elle est présentée comme une « réaction très virilement humaine à une République féminisée, une République de femmes et d'investis »²⁴. L'importance du patriarcat dans la France de Vichy s'observe dans certaines de ses politiques. La loi du 22 septembre 1942 dicte sans équivoque les droits des époux l'un envers l'autre, désignant l'homme comme le chef de famille incontesté. Celui-ci se voit attribuer une place de choix dans la nouvelle société et ces avantages ne seront que plus grands s'il est père d'une famille nombreuse²⁵. Dans la fonction publique, le

¹⁹ Pollard, *op. cit.*, p.3.

²⁰ Voir Éric Jennings, « Discours corporatiste, propagande nataliste, et contrôle social sous Vichy », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4, no. 49-4, p.101-131.

²¹ Carrel fut nommé en 1941 à la tête de la *Fondation pour l'Étude des Problèmes humains*, qui avait « pour objet l'étude, sous tous ses aspects, des mesures les plus propres à sauvegarder, améliorer et développer la population française dans toutes ses activités ». Jackson, *op. cit.*, p. 327.

²² Limore Yagil, « *L'Homme nouveau* » et la *Révolution nationale de Vichy (1940-1944)*, Presse universitaire du Septentrion, Paris, 1997, 382p. Voir tableaux comparatifs sur les caractéristiques de l'Homme nouveau p.291-293.

²³ Luc Capdevila, « La quête du masculin dans la France de la défaite (1940-1945) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 117, no. 2, 2010, p.103.

²⁴ Michèle Bordeaux, « Femmes hors d'État français, 1940-1944 », dans Rita Thalmann, (éd.) *Femmes et Fascismes*, Éditions Tierce, 1986, p.138.

²⁵ Les pères de familles nombreuses siègent de droit dans d'innombrables organismes, depuis la

salaire des hommes devient proportionnel au nombre d'enfants, diminuant le salaire des ménages n'en possédant pas²⁶. Dans le secteur privé, la loi du 8 octobre 1940 donne priorité à l'embauche des pères de famille de plus de trois enfants²⁷.

Le discours envers les Françaises, plus vaste et étoffé, s'articula sur un « modèle universel et éternel », plus supposé que réel, de la femme comme mère et génitrice. Ce modèle lia la femme à la famille, l'existence de la première ne se justifiant que la seconde²⁸. Enfanter une famille nombreuse pour reconstruire la France, tel est la mission et le sacrifice que doivent accomplir toutes les Françaises²⁹. Des médailles furent même remises aux mères de familles nombreuses, excluant cependant les enfants illégitimes³⁰. Cette nationalisation des utérus apporta une dimension politique à la maternité. Puisque la natalité était naturellement l'affaire des femmes, ces dernières devenaient entièrement responsables de la baisse des naissances des dernières années et par le fait même, une cause directe de la défaite française. Alors, tous les moyens sont maintenant utilisés pour encourager, pour ne pas dire obliger, les femmes à rester à la maison et à élever une famille. Sous prétexte d'améliorer le taux de chômage, la loi du 11 octobre 1940 interdit aux épouses fonctionnaires de travailler³¹. Les femmes de plus de 50 ans sont mises à la retraite, et ce même si elles n'ont pas fait les heures nécessaires pour recevoir l'intégralité de leur pension. De plus, l'État instaure en mars 1941 « l'allocation de salaire unique ». Cette mesure applicable aux familles ayant au moins un enfant devait inciter la femme à rester au

Commission budgétaire jusqu'au conseil municipal. Paxton, *op.cit.*, p.217.

²⁶ Michèle Bordeaux, « Le soutien économique aux familles : entre séduction et contrainte » dans *La protection sociale sous le régime de Vichy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

²⁷ Francine Muel-Dreyfus, *op.cit.*, p.124.

²⁸ François Rouquet, « Le sort des femmes sous le gouvernement de Vichy (1940-1944) », *Lien social et politique*, vol. 36, 1996, p.61.

²⁹ Dominique Veillon, « La vie quotidienne des femmes sous l'Occupation », dans Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : Combats de femmes. Françaises et Allemandes, les oubliées de la guerre*, Éditions Autrement, 2001, p. 45-46.

³⁰ Médaille de bronze pour cinq enfants, médaille d'argent pour huit et médaille d'or pour dix enfants et plus. Rouquet, *op. cit.* p.65.

³¹ Loi du 11 octobre 1940 relative au travail féminin, *Journal officiel de l'État français*, 27 octobre 1940, p.5547-5548.

foyer³². Pourtant, ce mythe sur le chômage en France cachait une réalité plus machiste qu'économique : ce n'était « pas tant parce qu'elles volent le travail des hommes que parce qu'elles démentent l'essence de la féminité : ni dans l'usine, ni dans la fabrique décentralisée qu'est le travail à domicile, et qui constitue la forme la plus barbare de l'industrie, la femme n'est à sa place »³³. Ces mesures économiques s'ajoutent aux dispositions favorisant le travail des hommes, tout en assujettissant économiquement la femme à son mari.

La Révolution nationale réserve aussi une importance particulière à l'éducation de la jeunesse. Les programmes scolaires furent remaniés pour offrir une éducation distincte jugée plus adéquate à chacun des deux sexes³⁴. Dorénavant, l'instruction donnée aux jeunes filles doit les préparer à devenir de bonnes mères et des épouses attentionnées. L'éducation morale doit l'emporter sur l'éducation intellectuelle. Dorénavant, les jeunes filles doivent apprendre à cuisiner, faire de la couture et plus que tout, connaître la puériculture³⁵. Les livres d'histoire sont réécrits avec l'image de Jeanne d'Arc comme modèle de sacrifice, de piété et de nationalisme; elle remplace ainsi l'ancienne figure impie de Marianne³⁶. L'activité physique est encouragée au nom des vertus hygiéniques, un corps sain et robuste reflétant la droiture d'âme et le courage de la jeune fille³⁷. Pour les garçons, la loi du 18 janvier 1941 oblige chaque citoyen masculin français de vingt ans résidant en zone libre à

³² Le 19 novembre 1941, s'ajoute une allocation de salaire unique de 10 % offerte aux jeunes ménages français sans enfants durant les deux ans suivant la date de la célébration de leur mariage. Michèle Bordeaux, « Le soutien économique aux familles : entre séduction et contrainte », *op.cit.*

³³ A. Théry, *La famille, erreur d'hier, réalisations d'aujourd'hui*, Éditions Spes, 1942 dans Miller, *op. cit.*, p.151.

³⁴ Sur Vichy et l'éducation voir Wilfred Douglas Hall, *Les jeunes et la politique de Vichy*, Paris, Syros, 1988, 502 p.

³⁵ Yvonne Knibiehler, « Politique et maternité », Évelyne Morin-Rotureau, 1939-1945 : *Combats de femmes. Françaises et Allemandes, les oubliées de la guerre*, Éditions Autrement, 2001, p. 59.

³⁶ Voir Éric Jennings, « The Iconology of Joan of Arc in Vichy Schoolbooks 1940-44 », *Journal of Contemporary History*, vol. 29, no. 4, oct. 1994, pp. 711-734.

³⁷ Eck, *op. cit.*, p.296. Voir Fatia Terfous, « La politique en faveur de l'Éducation physique des jeunes filles sous Vichy : l'œuvre de Marie-Thérèse Eyquam (1940-1944) », *Carrefour de l'éducation*, vol. 2, no. 30, 2010, p.135-150 et « La sportive française entre Révolution nationale et commandement allemand », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 36, 2012, p.209-234.

effectuer un stage de huit mois dans les *Chantiers de la Jeunesse*. Cette organisation avait pour but de modeler une jeunesse virile et sportive, former des chefs et des propagandistes de la doctrine vichyste et participer au relèvement matériel du pays³⁸. Le gouvernement s'efforce à former une nouvelle jeunesse moulée selon ses désirs de division du rôle des sexes.

Nombreux furent les exemples de propagande qui vantèrent les qualités des mères³⁹. Le plus marquant est celui de fête des Mères, qui devint l'une des plus grandes journées de célébration nationale⁴⁰. En effet, à partir de 1941, la fête des Mères devient un hommage national à la mission des mères françaises. L'importance qu'accorde Pétain aux mères s'observe dans ces nombreux discours. Ce dernier se plaît à les nommer en variant les qualificatifs, comme pour rappeler les femmes à leur réalité : « mères de la France, mères de familles françaises, mères de notre pays de France, mères de nos tués, mères de nos prisonniers, mères de nos cités, mères de nos campagnes, mères glorieuses... »⁴¹. Les allocutions du Maréchal furent soutenues par la radio, les journaux, les écoles et même les églises qui rendent hommage aux mères⁴².

Cependant, bien que la génitrice soit adulée, il n'en va pas de même pour la femme qui n'a pas encore enfanté ou qui ne veut tout simplement pas d'enfant. La Révolution nationale propose un discours assez virulent aux femmes qui décideraient de ne pas se conformer à ce modèle de féminité unique. En effet, la prédominance du modèle femme-mère-ménagère rejette toutes autres formes de libertés féminines personnelles. Le rapport sexuel existe bien, mais il se confond avec la reproduction⁴³.

³⁸ Christophe Pécourt, « Les jeunes et la politique de Vichy. Le cas des Chantiers de la Jeunesse », *Histoire politique. Politique, culture, société*, vol. 1, no. 4, janvier-avril 2008,

³⁹ Pour des images de propagande provenant du régime voir Pollard, *op. cit.*, p.4, 46, 53-55.

⁴⁰ Muel-Dreyfus, *op. cit.*, p.138.

⁴¹ Miller, *op. cit.*, p.153.

⁴² Pollard, *op. cit.*, p.45.

⁴³ Miller, *op. cit.*, p.153.

En plus de reprocher aux Françaises la défaite, plusieurs personnalités n'apprécient pas leur comportement durant l'entre-deux-guerres et qui met en péril le retour aux rôles sexuels plus strictement définis. Elles sont accusées d'avoir failli à leur rôle de mère et de s'être laissé aller à cet « esprit de jouissance » individualiste. Elles ont abandonné leur devoir ancestral dans leur ambition à se trouver des emplois qui devraient être réservés aux hommes⁴⁴. Les milieux conservateurs leur reprochent leurs cheveux courts, l'utilisation de la cigarette et le port du pantalon, toutes ces choses qu'elles ont empruntées aux hommes. On les accuse également de s'être laissé influencer par la mode américaine présentée dans les films et que certains trouvent dévergondée⁴⁵. Tout ce phénomène se cristallise autour du livre de Victor Margueritte *La Garçonne*⁴⁶. Publié en 1922, ce roman raconte l'histoire d'une jeune fille aux cheveux courts qui décide de « vivre sa vie » et d'user de sa liberté comme un « garçon » afin de rejeter la morale traditionaliste⁴⁷. *La Garçonne* participa à un phénomène littéraire qui consista à former une construction imaginaire peu reluisante de la femme. Ce personnage androgyne qui ne respecte pas la division sexuelle et la morale incarne tout ce qui déplaisait à la Révolution nationale⁴⁸.

Également, la place grandissante des femmes en politique n'a pas aidé leur image. Les mouvements féministes n'ont cessé de gagner en importance durant les années 20 et 30. Cette émergence des mouvements féminins a poussé l'Assemblée nationale à

⁴⁴ Knibiehler, *op. cit.*, p.51.

⁴⁵ Veillon, *op. cit.*, p.45.

⁴⁶ Le livre fut imprimé à 1 million d'exemplaires et lu par 12 à 25 % des Français. Anne-Marie Sohn, « Entre deux guerres : Les rôles féminins en France et en Angleterre », dans George Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tome V, Paris, Perrin, 2002 (2^e édition), p.167.

⁴⁷ Voir Christine Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p.121-125.

⁴⁸ Cette image de la garçonne a d'ailleurs marqué l'un des grands films des années 1930, *La grande illusion* de Jean Renoir (1937). En effet, dans la scène où les soldats reçoivent les costumes pour leur pièce, capitaine de Boëldieu (Pierre Fresnay) mentionne que maintenant les femmes ont les cheveux courts. Il s'agit d'un anachronisme puisque cette image de la femme plus masculine est apparue avec le livre de Marguerite et que le film se déroule durant la Première Guerre mondiale. C'est la preuve que cette représentation de la garçonne a marqué l'imaginaire collectif masculin de cette époque malgré la marginalité de ce modèle.

voter à majorité, le droit des femmes au vote en 1936⁴⁹. Pourtant, le seul endroit où Vichy veut voir les femmes, c'est au foyer. La place de la femme se trouve dans l'espace privé : « toute tentative pour en sortir est une transgression dangereuse pour elle, pour les siens, pour toute la société »⁵⁰. Cette volonté des hommes de Vichy à trouver une raison à la défaite se déchaîne contre une représentation stéréotypée de la femme qui ne représente qu'un petit pourcentage de la gent féminine.

1.1.2 Protéger la famille : politiques de contrôle du corps

Le gouvernement appliqua, dans son désir machiste de redresser la France, de nombreuses lois destinées à préserver cette unité fondamentale qu'est la famille en encadrant la sexualité des femmes qu'il considère dangereuse. Cela eut pour conséquence de brouiller la frontière entre la sphère publique et privée, démontrant la volonté de l'État d'exercer un contrôle vigoureux du corps féminin. Parmi les fléaux féminins que Vichy redoute, le divorce, l'avortement, l'abandon de famille et l'adultère sont en tête de liste⁵¹.

Le régime s'attaque tout d'abord au divorce qui revêt une importance idéologique d'envergure. Ne représentant plus le simple échec d'un couple, la rupture du mariage symbolise la défaite de la France elle-même⁵². Il est perçu comme l'un des principaux facteurs de dénatalité de la France et du déclin national⁵³. L'adoption de

⁴⁹ Christine Bard, *Les Filles de Marianne. Histoire des féminismes. 1914-1940*, Fayard, 1995, p.355.

⁵⁰ Knibiehler, *op. cit.*, p.52.

⁵¹ Julie Le Gac, « L'étrange défaite du divorce ? (1940-1946) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 88, oct. – déc., 2005, p.50.

⁵² Ibid., p.49.

⁵³ « Faisons un examen de conscience sur un passé plus proche et demandons-nous si les causes de notre désastre ne doivent pas être recherchées, en partie, dans l'absence des familles nombreuses, non seulement à raison de la force militaire qu'elles nous auraient apportée, mais surtout à raison des valeurs morales qu'elles auraient accrues et multipliées ». Allocution radiodiffusée de Joseph Barthélemy prononcée en avril 1941, *La loi nouvelle sur le divorce*.

la loi du 2 avril 1941 vient compliquer et ralentir le processus de divorce⁵⁴. Il devient interdit de se séparer dans les trois premières années suivant le mariage⁵⁵. Après ces trois ans, un juge peut, selon son désir, imposer une période de réflexion supplémentaire de deux ans. Cette mesure était applicable deux fois, ce qui pouvait totaliser un maximum de sept ans avant d'obtenir un divorce. Selon les termes du ministre de la Justice Joseph Barthélemy, le divorce doit rester « le remède exceptionnel des situations désespérées »⁵⁶.

La loi du 23 juillet 1942 sur l'abandon de foyer est mise en place pour assurer la stabilité de la famille. L'abandon n'est plus simplement puni au nom des obligations alimentaires, mais bien morales, puisqu'il est dorénavant considéré comme une désertion. Il est important de noter que cette loi punissait plus durement la femme que l'homme pour l'offense⁵⁷. Puisque le sacrifice des femmes doit reconstruire la France, un contrôle des mœurs plus rigoureux s'applique à elles.

Le régime de Vichy s'assure avec la loi du 23 décembre 1942 de « protéger la dignité du foyer ». L'adultère, considéré comme un crime d'ordre civil, s'inscrit dorénavant comme un crime pénal. Cette législation réprime l'adultère, en particulier chez les femmes de prisonniers de guerre, dont plusieurs étaient accusées de se livrer à la prostitution en l'absence de leur mari⁵⁸. Dû au sacrifice des prisonniers pour la patrie, leurs femmes restées au pays devaient être irréprochables en l'honneur des combattants. C'est pourquoi l'adultère perpétré par les épouses de prisonniers n'est plus une affaire privée, mais bien « un délit contre l'ordre social poursuivi d'office au nom du bien public »⁵⁹. Cette nouvelle loi était d'autant plus cruelle pour ces femmes

⁵⁴ Loi du 2 avril 1941 sur le divorce et la séparation des corps, *J.O.*, 13 avril 1941, p.1587.

⁵⁵ José Thery voyait cette mesure comme un service matrimonial obligatoire, « La nouvelle loi sur le divorce », *L'Œuvre*, 16 avril 1941, p.1.

⁵⁶ Muel-Dreyfus, *op.cit.*, p.199.

⁵⁷ Rouquet, *op. cit.*, p.66.

⁵⁸ Fishmann, *op. cit.*, p.134-142.

⁵⁹ Michèle Bordeaux, « Femmes hors d'État français, 1940-1944 », dans Rita Thalmann, (éd.) *Femmes*

qui parfois, s'étaient mariées juste avant le départ de leur mari pour le front. Dès 1943, le nombre d'accusations pour adultère impliquant une femme de prisonnier composa une proportion importante des cas répertoriés⁶⁰.

La croisade nataliste entreprise par la Révolution nationale s'attaqua ensuite à l'avortement. Considéré comme l'une des causes les plus infâmes de la dénatalité, le gouvernement durcit les lois entourant l'avortement, qu'il soit assisté ou effectué seul. Bien que criminalisé sous la Troisième République, c'est la nature du crime qui changea pour s'accorder avec les mesures natalistes⁶¹. À partir du 15 juillet 1942, la « Loi 300 » entre en vigueur et l'avortement devient désormais un crime contre la nation⁶². Il s'agit de l'une des lois les plus sévères en matière d'avortement de toute l'histoire de l'Europe contemporaine⁶³. L'avortement n'est plus une simple offense individuelle, mais bien une injure et une blessure à la collectivité. Ce faisant, la manière de traiter, de juger et de punir ce crime irréparable change également. En septembre 1941 fut instauré un Tribunal d'État destiné à juger les crimes graves mettant en péril la nation⁶⁴. Créé initialement pour punir les communistes et les contrebandiers qui pouvaient miner la collaboration avec l'occupant et l'ordre politique, le Tribunal d'État devient un outil contre tous ceux qui s'opposent à l'ordre sexuel. La chasse aux avorteurs professionnels et aux « faiseuses d'anges » est lancée,

et Fascismes, Éditions Tierce, 1986, p.173.

⁶⁰ Cependant, l'État va s'efforcer de poursuivre les amants qui sont considérés comme des « profiteurs de guerre ». La décision ultime de porter des accusations contre la femme reste dans les mains du mari prisonnier qui est le seul à pouvoir porter plainte. Cyril Olivier, « Les couples illégitimes dans la France de Vichy et la répression sexuelle de l'infidélité (1940-1944) », vol. 9, no. 2, 2005, p.5-6.

⁶¹ La loi du 29 juillet 1939 prévoyait jusqu'à dix ans de prison pour les avorteurs et entre six mois à deux ans pour les avortées.

⁶² Ce surnom de *Loi 300* vient du fait qu'elle fut la trois centième loi mise en vigueur par le gouvernement de Vichy.

⁶³ Pollard, *op. cit.*, p.174.

⁶⁴ Cette cour extraordinaire créée pour les temps de guerre devait juger des activités criminelles extraordinaires. Plus rapide que le système normal et se déroulant en secret, ce tribunal pouvait infliger des peines beaucoup plus lourdes que celle composée d'un jury, sans possibilité d'appel. Ibid., p.178.

pourchassant ceux que l'État considère comme dangereux pour la santé et la sécurité de la France⁶⁵.

Les nombreux procès-verbaux exposent l'ambiance de délation qui a frappé cette chasse aux avortements et l'énergie qui y fut déployée⁶⁶. Le meilleur exemple de l'ampleur des moyens mis en place pour éradiquer l'avortement reste l'Affaire Marie-Louise Giraud. Cette femme de 39 ans, avorteuse notoire ainsi qu'adultère, fut emmenée devant le Tribunal d'État pour y être jugée. La preuve se compose de 196 entrevues réalisées avec des voisins, des clientes et des complices⁶⁷. Elle fut reconnue coupable de 27 avortements et condamnée à la guillotine le 30 juillet 1943⁶⁸. Marie-Louise Giraud ne fut pas la seule à être accusée ni même exécutée pour ce crime. Désiré P. (un homme) fut également guillotiné pour avoir performé trois avortements. Le cas spécifique d'Edmond B. et de sa femme mérite d'être mentionné, car il démontre l'importance du rôle masculin et du patriarcat au sein de la famille dans l'idéal vichyste. Edmond B. est retourné chez lui en surprenant sur le fait sa femme pratiquant un avortement sur elle-même. Le couple avait décidé de ne pas avoir un troisième enfant « à cause des circonstances ». Cependant, le mari s'opposa avec véhémence à l'avortement puisque cela pouvait envoyer sa femme en prison et lui faire perdre son emploi. Puisque la femme décida tout de même de procéder à l'avortement, son mari, malgré sa réticence, prit soin de sa femme puisque c'était « son devoir ». L'affaire fut découverte et le couple dut passer devant le Tribunal d'État. Edmond B. fut accusé de complicité pour l'avortement. L'homme a été accusé puisqu'il n'a pas tenu tête à sa femme et n'aurait pas dû laisser se produire

⁶⁵ Tout médecin, pharmacien, sage-femme, chirurgien ou étudiant en médecine reconnu coupable d'avortement perdrait son droit de pratiquer en plus de subir la peine de prison et une amende.

⁶⁶ Voir Olivier, *op. cit.*

⁶⁷ Pollard, *op. cit.*, p.180.

⁶⁸ Ce faisant, Pétain rompait la tradition instaurée lors de la troisième République de gracier les femmes de la peine capitale.

l'avortement. Au total, 14 avorteurs furent condamnés à la prison à vie, 26 reçurent des peines de prison de 20 ans ou moins, en plus des deux qui furent guillotins⁶⁹.

Le régime de Vichy, à travers la Révolution nationale, crée un discours visant à séparer chacun des sexes, en leur attribuant des rôles distincts. Soutenus par de nombreuses nouvelles lois et une propagande omniprésente, les crimes civils d'ordre sexuel deviennent une atteinte à la nation. Bien que l'idéal masculin soit relativement simple, il n'en fut pas de même pour la femme. Cette dernière devient l'objet d'un contrôle excessif visant à créer les mères qui engendreront la prochaine génération de Français. Toute cette idéologie qu'englobe la Révolution nationale forme les bases sur lesquelles nous analyserons le cinéma de cette période. En effet, le cinéma contrôlé par les Allemands à Paris et les Français à Vichy fut en proie à de nombreux bouleversements. En plus des métiers du cinéma qui furent centralisés, la censure, destinée à protéger les bonnes mœurs, marqua profondément le cinéma d'Occupation.

1.2 L'industrie cinématographique française durant l'Occupation

Le cinéma français de 1940 à 1944-1945 est considéré par plusieurs historiens-nes comme un cinéma de « paradoxe »⁷⁰. En effet, cette expression décrit parfaitement le cinéma de cette époque qui, malgré l'Occupation allemande et ces rationnements en pellicule et en matériel, fut glorifié par plusieurs artistes comme « l'âge d'or » du septième art français. Une période où l'arrivée des forces allemandes sur le territoire eut des conséquences importantes pour l'industrie cinématographique française qui subissait déjà de nombreuses difficultés. Pourtant, la prise de contrôle nazie allait profiter au cinéma français et permettre sa survivance. Cette situation unique devait

⁶⁹ Pollard, *op. cit.*, p.174.

⁷⁰ Ce terme provient du livre d'Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox*, qui marqua plusieurs historiens-nes qui réutilisèrent le terme.

également permettre un lieu d'expression nouveau pour les créateurs de cinéma, et ce malgré une censure omniprésente. Parmi ce remodelage du monde cinématique, la compagnie Continental Films fut un exutoire créatif important pour quiconque désirait produire des films que certains censeurs vichystes considéraient comme « immoraux ».

1.2.1 Les années 20 et 30 et la censure

Durant l'entre-deux-guerres, l'industrie cinématographique fut en pleine expansion. Malgré l'apparent succès des studios français, le cinéma en France subit de nombreuses difficultés. Bien que l'industrie produise en moyenne 115 films par année, son organisation est gangrenée par le manque de centralisation, la difficulté d'obtenir des capitaux et la fraude⁷¹. Le gouvernement tenta, à travers différents organismes, d'assainir les procédures de financement et d'encadrement de l'industrie, mais ce fut trop peu trop tard puisque la guerre contre l'Allemagne hitlérienne se préparait⁷². Il faut mentionner que le cinéma était à l'époque un art encore nouveau qui n'intéresse pas les ministres, bien que dans les années 1930, le cinéma dépende de quatre d'entre eux. Il est contrôlé par le ministère de l'Éducation nationale, la Commission de contrôle des films, le ministère des Affaires étrangères et l'Office national du commerce extérieur⁷³. L'État, qui ne désirait pas intervenir directement dans la gestion du cinéma, ne s'empêcha pas de récolter sa part des profits pour près de 40% des recettes en taxes, ce qui représentait presque quatre fois plus que le

⁷¹ Voir Ehrlich, *op. cit.*, p.16. Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français, 15 ans d'années trente (1929-1944)*, France, Éditions Nouveau Monde, 2005 (2^e édition), p.29 et Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e république*, Paris, Librairie générale de droits et de jurisprudence, 1969, p.163-173.

⁷² Jeancolas, *op. cit.*, p.31-34 et 38.

⁷³ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.17.

théâtre et les cabarets⁷⁴. Le cinéma de la III^e République surtaxé et peu soutenu perd alors entre 50 et 90 millions de francs annuellement⁷⁵.

Le seul domaine autre que celui de la taxation dans lequel le gouvernement s'est immiscé fut celui de la censure. Instauré par décret en 1928 puis par la formation du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, le gouvernement se dote du droit de refuser un visa pour un film considéré immoral ou de faire couper certaines images qui lui déplaisent. Formée en majorité par des comités constitués de bureaucrates et de quelques rares spécialistes de l'industrie, la censure était parfois appliquée de manière arbitraire, sans que soient prises en considération les qualités artistiques du film. À partir de 1936, la censure du cinéma devient officiellement la responsabilité du ministre de l'Éducation nationale, renforçant ainsi « le poids des fonctionnaires au détriment des représentants de l'industrie »⁷⁶. Cependant, les ministres se gardent un droit de veto sur chacun des films et s'il devait y en avoir un qui déplaît malgré l'accord des censeurs, celui-ci pouvait se voir interdire⁷⁷. À cette censure nationale s'ajoutait celle des maires. À cause d'un vide constitutionnel dans les lois et sous la pression des ligues locales influentes, les maires pouvaient, pour raison d'ordre public, faire interdire des films dans leur région⁷⁸.

Avec la déclaration de guerre, le gouvernement décida d'appliquer des mesures de censure supplémentaires sur l'industrie cinématographique. Bien que jouissant d'une assez grande liberté de parole dans l'entre-deux-guerres, certains films furent interdits en 1939. *Les Otages* (Raymond Bernard, 1938) ou encore *Quai des Brumes* (Marcel

⁷⁴ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.14.

⁷⁵ Brett Bowles, « The Attempted Nazification of French Cinema, 1934-1944 » dans Roel Vande Winkel et David Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich*, Palgrave Macmillan, 2007, p.131.

⁷⁶ Jeancolas, *op. cit.*, p.41.

⁷⁷ Voir Rémy Pithon, « La censure des films en France et la crise politique de 1934 », *Revue historique*, tome 258, 1977, p.105-130.

⁷⁸ La maire de La Rochelle va même aller jusqu'à imposer son autorisation pour qu'un film soit présenté. Jeancolas, *op. cit.*, p.45. Voir Leglise, *op. cit.*, p.250-252.

Carné, 1938) furent bannis des écrans parce qu'ils étaient considérés comme « déprimants, morbides, immoraux et fâcheux pour la jeunesse »⁷⁹. Dans certaines régions même, la censure militaire fit retirer des films supplémentaires pour s'assurer du respect de l'image des forces armées⁸⁰.

1.2.2 La prise de contrôle de l'industrie par les Allemands

L'intérêt allemand pour le cinéma français se manifesta dès les premiers jours de l'Occupation. Motivé par le désir de contrôler cette industrie, l'occupant imposa rapidement ses conditions. Par conséquent, les Allemands prirent contrôle d'un empire cinématographique qui allait dominer le cinéma en France sous toutes ces formes. L'occupant dirigea d'une main de fer le cinéma selon leur bon vouloir et parfois aux dépens du régime de Vichy. Paradoxalement, cette volonté hégémonique permit au cinéma français de survivre et même de se renforcer.

Après leur victoire écrasante, les services allemands s'intéressant au cinéma s'installèrent à Paris, capitale du cinéma national. Toute la production cinématographique fut arrêtée dans tout le pays et les cinémas sont fermés jusqu'à nouvel ordre. Seulement trois jours après la signature de l'armistice par Pétain, les autorités militaires allemandes instaurèrent la *Propaganda Staffel* (section de propagande) à Paris⁸¹. Les services de censure du cinéma, la *Filmprüfstelle*, reliés à la *Propaganda Abteilung* avaient pour mission de gérer le contenu des films et de la presse cinématographique, veiller à ce que les règlements du C.O.I.C. soient

⁷⁹ Leglise, *op. cit.*, p.259.

⁸⁰ Jeancolas, *op. cit.*, p.245.

⁸¹ La *Propaganda Abteilung* rivalisait avec l'ambassade allemande, déjà présente sur le territoire. Les questions relatives au cinéma furent réglées en juillet 1942, entraînant une division des tâches. Voir Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français Tome II. Entre deux républiques (1940-1946)*, Paris, Filméditations, 1977, p.36.

appliqués et organiser l'approvisionnement en pellicule⁸². L'industrie est divisée en deux, respectant les zones de contrôle de Vichy et des autorités allemandes.

La *Propaganda Abteilung*, sous la direction de Berlin, suivait les lignes directrices du ministre allemand de la Propagande, Joseph Goebbels. Ce dernier voyait le cinéma français comme un adversaire vaincu, qui n'offrirait plus une concurrence au cinéma allemand. Pour Goebbels, le cinéma français ne devait être qu'un simple divertissement et il était indispensable de « briser la prédominance française dans la propagande culturelle en Europe et dans le monde... »⁸³. Il ne voulait offrir qu'un cinéma de divertissement, mais esthétiquement et artistiquement nul. La survivance du cinéma français importait peu puisque l'objectif principal était de remplacer cette industrie par des compagnies allemandes. Les premiers mois de l'Occupation semblèrent effectivement suivre cette ligne de pensée. Le processus d'encadrement et « d'assainissement » débuta dès le 9 septembre 1940, avec une loi qui contraignait chacun des films à être analysé par les forces d'occupation, leur donnant un droit de regard sur chaque image et chaque mot présentés. Cela débuta avec l'interdiction et la confiscation de films antifascistes ou anti-allemands jugés indésirables. Même les déchets de films y passèrent pour s'assurer qu'aucune image ne circule. Pour citer Paul Leglise, ces mesures soulignent « l'extrême importance attachée par les autorités d'occupation à la nature des films diffusés sur le territoire français soumis à leur contrôle »⁸⁴. Pourtant, comme nous le démontrerons sous peu, ce que les Allemands considéraient comme important variait grandement de ce que Vichy jugeait comme inacceptable.

La censure allemande surveillait plusieurs éléments, assez différents de ce que le régime de Vichy privilégiait. Bien qu'un respect de la morale soit présent, les forces

⁸² Nous aborderons plus en détail le cas du C.O.I.C. plus loin dans le chapitre.

⁸³ Journal de Goebbels, 1942-1943, p.213, cité dans Ehrlich, *op. cit.*, p.139.

⁸⁴ Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français Tome II*, p.38.

d'occupation s'intéressaient particulièrement au caractère esthétique et surtout politique des films⁸⁵. Le nationalisme français devait être proscrit, surtout s'il présentait « un esprit insurrectionnel »⁸⁶. Malgré l'unification du marché en 1941, les Allemands se gardèrent le privilège de refuser certains films provenant du sud⁸⁷. De plus, les films ne devaient pas ridiculiser un agent de l'ordre ou un représentant de la magistrature⁸⁸. Finalement, la censure allemande fut peu exigeante concernant les films français produits durant l'Occupation. Le processus de censure plus sévère de Vichy, qui visionnait les films avant de les envoyer aux Allemands, et la place qu'eut l'autocensure dans le processus créatif permirent à la grande majorité des films d'être accepté par la *Filmprüfstelle*⁸⁹.

Ensuite, ce fut le tour des juifs à subir les confiscations. Tous les films produits par des juifs, ainsi que les équipements, les studios et les salles appartenant à ceux-ci furent saisis. Ces dispositions touchèrent également les propriétaires de cinéma et de théâtre qui devaient demander une permission d'exploitation au Commandement militaire et prouver qu'il ne possédait pas d'origines juives⁹⁰. Ces mesures raciales aidèrent particulièrement les Allemands à s'implanter en France en créant la S.O.G.E.C, constituée à partir des salles confisquées aux exploitants juifs⁹¹. À ces mesures s'ajoute une politique sévère de proscription des produits américains et britanniques pour les faire disparaître de l'esprit collectif⁹². Alors que les cinémas rouvrent progressivement, après une étude minutieuse de l'occupant et la remise d'un permis d'exploitation, les salles se retrouvent sans nouveaux films à présenter et

⁸⁵ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.95.

⁸⁶ Ibid., p.96.

⁸⁷ Parmi les quelques films qui n'obtiennent pas le visa, *La nuit merveilleuse*, un film pétainiste que nous aborderons dans le prochain chapitre, fait partie du nombre. Ibid., p.97.

⁸⁸ Ehrlich, *op. cit.*, p.156.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Le gouvernement de Pétain contribua également de manière rigoureuse à l'expulsion des juifs des professions reliées aux domaines du cinéma. En effet, le 3 octobre 1940, la première de plusieurs lois raciales interdit les employés d'origines juives à travailler dans l'industrie. Siclier, *op. cit.*, p.29.

⁹¹ Jeancolas, *op. cit.*, p.271.

⁹² Ehrlich, *op. cit.*, p.153.

plusieurs vieux classiques sont dorénavant interdits. De plus, les films provenant de la zone sud furent proscrits dans la zone occupée jusqu'en 1942. Cela aurait pu être la mort du cinéma français, mais certaines personnalités allemandes ne partageaient pas le même avis que le ministre de la Propagande. La personnalité la plus importante dans les relations franco-allemandes du domaine du cinéma fut sans aucun doute Alfred Greven, directeur de firme allemande de droit français, la Continental Films⁹³.

Cette firme fut une filiale de la U.F.A. allemande (Universum-Film-Aktiengesellschaft), dont le financement et la direction vinrent de Berlin, mais où la production et tout le personnel furent français. En dehors de Paris et des milieux professionnels, le fonctionnement de la firme et son directeur était inconnu du grand public⁹⁴. Les films produits par la firme furent donc considérés comme un produit national français. Jacques Siclier, qui fut spectateur de ce cinéma durant l'Occupation, rapporte ne jamais avoir su, comme plusieurs d'ailleurs, que la Continental était dirigée par un Allemand et se trouvait liée à Berlin. Pour lui, « les films produits par la Continental étaient des films français comme les autres, relevant de "genres" éprouvés, réalisés par des cinéastes connus, interprété par des vedettes, des acteurs et actrices que nous aimions »⁹⁵. Greven était convaincu de la possibilité de commercialisation des films français à l'étranger et croyait parvenir à les utiliser pour obliger les distributeurs étrangers à acheter du même coup des films allemands⁹⁶. Greven avait donc intérêt à produire des œuvres typiquement françaises⁹⁷.

Contrairement à Goebbels, Greven, ne désirait pas écraser le septième art français, mais bien l'améliorer et le développer, pour son profit et celui de sa compagnie.

⁹³ Le choix même de ce nom en dit long sur les intentions de la compagnie, Ehrlich, *op. cit.*, p.208.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Siclier, *op. cit.*, p.41.

⁹⁶ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.104.

⁹⁷ Nous soulignons l'importance du caractère français des films de la Continental puisque nous consacrerons un chapitre de notre recherche à certains films qui y furent réalisés.

Dans la vision de Greven, la France n'est pas considérée comme un ennemi à abattre, mais un partenaire économique qui possède un grand potentiel de rentabilité⁹⁸. Pour arriver à ses fins, le directeur de la Continental désirait produire de grands films et engager les meilleurs de l'industrie, mais également s'implanter de façon permanente en France⁹⁹. Ses relations haut placées lui permirent de s'assurer une hégémonie et une maniabilité des lois allemandes sur l'industrie du film en France¹⁰⁰. La compagnie avait de sérieux avantages sur ces compétiteurs, possédant plus d'argent que les autres et surtout, elle avait le premier choix des matériaux¹⁰¹. Durant les premiers mois de l'Occupation, la Continental fut la seule compagnie à produire des films, lui conférant une avance considérable. Elle devint du même coup la seule pourvoyeuse de travail pour toute l'industrie, s'appropriant l'exclusivité des réalisateurs et des acteurs les plus en vogue¹⁰². De plus, la firme prend contrôle de la S.O.G.E.C. et construit avec l'aide de l'Alliance cinématographique européenne (A.C.E.), un puissant réseau de distribution d'exploitation de ses films¹⁰³. Lorsque la production cinématographique redémarre officiellement avril 1941, la compagnie profite d'une solide implantation et la production de certains films est déjà entamée. Cette relance du cinéma fut une manœuvre calculée par Greven pour sauver le cinéma qui tombait en faillite avec le manque de travail, mais qui lui laissa le temps nécessaire à son implantation partout sur le territoire. Ce fut l'une des raisons qui motivèrent l'interdiction des films venant de la zone sud jusqu'en 1941, pour permettre aux films allemands et à ceux de la Continental d'avoir une meilleure

⁹⁸ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.23.

⁹⁹ Les films français de la Continental ne présentent aucun caractère de propagande. Ceux qui acceptèrent de travailler pour la firme reçurent des garanties d'indépendance quant à la politique et à la propagande : ils n'auraient jamais à en produire. Siclier, *op. cit.*, p.46.

¹⁰⁰ Il était entre autres un ami personnel du Reichsmarschall Hermann Göring. Erhlich, *op. cit.*, p.44.

¹⁰¹ Cela comprenait les bobines de pellicules, les matériaux de construction pour les décors (clous et bois) et aussi sur l'électricité. Il s'agit d'un avantage évident dans le contexte de pénurie.

¹⁰² Elle signa entre autres Christian-Jaque, Henri-George Clouzot, Henri Decoin et Marcel Carné qui se désista.

¹⁰³ Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français Tome II*, p.36.

position sur le marché¹⁰⁴. À la fin de la guerre, la firme produit 30 films sur les 220 qui furent tournés durant l'Occupation, soit plus du double de la Pathé-Cinéma, la compagnie française la plus importante de l'époque¹⁰⁵.

La situation de la Continental est donc très avantageuse pour son propriétaire, mais également pour tous les artisans du cinéma qui décident malgré tout de travailler avec l'occupant. Par son réseau de salles de cinéma, la Continental distribuait ses films partout en France sans avoir à se soucier de la censure de Vichy. En effet, il n'était pas nécessaire que les films ayant déjà été acceptés par les Allemands subissent une seconde fois le processus de censure, surtout lorsque les films traversaient la zone libre. Même si Vichy protesta, la structure cinématographique de distribution et de projection que possédait Greven était trop imposante pour qu'une réelle contestation soit effectuée. Cette liberté face à la censure parfois moraliste du régime de Vichy offrit une chance exceptionnelle pour les créateurs de films qui travaillèrent avec beaucoup plus de liberté créative et dans un environnement où la compétition anglo-saxonne était absente. La construction même du monde du cinéma durant l'Occupation démontre, dès sa mise en place, que les désirs de propagation des idéaux de la Révolution nationale seraient plus difficiles. Cependant, ce droit acquis de la Continental de disposer de ses productions comme elle le désirait ne se fit pas sans heurt, car Vichy entendait bien instrumentaliser le cinéma à son tour.

1.2.3 Vichy et la centralisation du cinéma

Devant le monopole allemand grandissant sur toute l'industrie cinématographique française, le nouveau gouvernement de Vichy fut dans l'obligation de prendre les choses en mains. Dans le but de contrer l'hégémonie nazie et de maintenir sa

¹⁰⁴ Erhlich, *op. cit.*, p.154.

¹⁰⁵ Cette dernière n'en produit que 14.

crédibilité publique, le régime tenta de solidifier l'industrie du film en remédiant à tous les problèmes qu'elle avait connus sous la III^e République. Lorsque la situation serait stabilisée, Vichy désirait utiliser ce média pour propager les idéologies de la Révolution nationale et imposer une censure sévère quant au contenu qui devait être présenté aux Français. Bien que cela ait un effet certain, le manque de consignes claires provoqua une application arbitraire de la censure sur certains films. De plus, le gouvernement dut négocier tout au long de l'Occupation pour obtenir une liberté toute relative. Celle-ci avait comme limite le droit incontestable des Allemands sur toute question qu'ils considéraient comme primordiale.

Mû par un désir politique qui faisait défaut durant les années 30, le gouvernement de Vichy se donne comme mandat « d'avoir seul et sur tout le territoire la responsabilité de la législation en matière de cinéma afin de réunir les Français autour de la Révolution nationale... »¹⁰⁶. De plus, la centralisation du cinéma répondait à l'idéologie économique de la Révolution nationale, le corporatisme¹⁰⁷. Jean-Louis Tixier-Vignancour, chef de la section cinéma et radio du secrétariat général à l'Information (S.G.I.), était particulièrement anxieux à produire des films d'actualités contrebalançant les *Actualités mondiales* pro-collaborationnistes¹⁰⁸. L'État français décida alors d'intervenir comme il ne l'avait jamais fait dans cette industrie. La décision fut prise de restructurer toute l'industrie du cinéma pour régulariser et améliorer ses pratiques et son financement, dans l'espoir de contrecarrer les tentatives de contrôle allemandes. Le Service du cinéma, créé le 16 août 1940, comptait parmi ces rangs un inspecteur des finances, Guy de Carmoy, qui avait déjà analysé la piètre situation du cinéma de l'entre-deux-guerres. Ses observations servirent de base sur laquelle s'appuya la nouvelle législation gouvernementale qui s'appliquera seulement à la zone libre dans un premier temps. En date du 26 octobre 1940, la carte

¹⁰⁶ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.34.

¹⁰⁷ Jackson, *op. cit.*, p.161-165.

¹⁰⁸ Brett Bowles, « Accommodating Vichy : the Politics of Marcel Pagnol's *La fille du puisatier* », *Historical Reflections*, vol. 35, no. 2, été 2009, p.87.

professionnelle devient dorénavant obligatoire. En plus de régulariser le personnel, la carte devint également un obstacle de taille pour tout juif voulant contourner l'interdiction. Le Service du Cinéma possède comme mandat de superviser le C.O.I.C., d'élaborer un programme de réalisation de films ayant un caractère national et l'application de la censure¹⁰⁹. De nombreux films documentaires furent produits à cet effet¹¹⁰. Le 4 décembre 1940, toujours sous l'inspiration du travail de Carmoy, le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique fut créé avec l'aval des Allemands, on nomme à sa tête Raoul Ploquin¹¹¹. Le C.O.I.C., bien que sous le contrôle de Vichy, s'installe à Paris, facilitant le rapprochement avec l'occupant dans la capitale du cinéma. Le C.O.I.C., en plus de régulariser les métiers du cinéma, se donne trois mandats qu'il considère comme essentiels au bon fonctionnement du cinéma : tout d'abord, la reprise de la production française, la création d'un seul marché unique pour les films qui était à l'époque séparé par les deux zones et finalement, la création d'une censure commune avec l'occupant. Si le premier mandat fut un succès, les deux autres furent davantage une façade qu'une réelle collaboration entre les deux groupes de censeurs.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la production française, déjà ralentie dans le contexte de guerre, s'arrêta complètement avec la défaite et ne reprit que timidement en août 1940. Seulement sept films furent produits durant le reste de l'année, la plupart ayant déjà débuté. Le premier vrai film à être tourné en zone sud fut *Vénus aveugle* qui commença son tournage le 11 novembre 1940. Au nord, ce fut en date du 15 février 1941, sous l'égide de la Continental, que le tournage de *L'assassinat du père Noël* débuta. La reprise de la production fut un dossier relativement simple pour le C.O.I.C. qui bénéficiait de l'appui des autorités

¹⁰⁹ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.55.

¹¹⁰ Voir Christian Faure « Le film documentaire sous Vichy : Une promotion du terroir », *Ethnologie française*, vol. 18, no. 3, juil.- sept. 1998, p.283-290 et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires*, Éditions Nouveau Monde, 2004, 288p.

¹¹¹ Ce dernier s'était fait remarquer durant les années 1930 pour son travail de production des versions françaises des films de l'U.F.A., la grande firme allemande de l'époque.

allemandes et de Greven. Quant aux nouvelles filmées, le régime de Vichy conçoit la *France-Actualités Pathé-Gaumont* et *La France en marche*, destinés à promouvoir la Révolution nationale et le culte de la personnalité du Maréchal Pétain¹¹².

Cependant, le passage des films de la zone sud est interdit en zone occupée. Dès les premiers jours, Vichy s'efforce d'effacer cette démarcation¹¹³. Après de nombreuses négociations avec les Allemands, les deux zones sont réunies pour former un seul et grand marché cinématographique en février 1941¹¹⁴. Les nouvelles lois établies par le C.O.I.C. prennent dorénavant vigueur en zone occupée. Ce fusionnement des deux zones est rendu possible par un accord mutuel entre les deux partis concernant la censure, qu'ils maintiennent respectivement dans leur frontière¹¹⁵. Il ne semble pas être un hasard si cette date correspond avec le début de tournage du premier film de la Continental, qui a soigneusement préparé sa mise en marché.

Dirigée par le secrétariat général à l'Information, la censure française fut beaucoup plus sévère que celle des Nazis. Son omniprésence tout au long de la période démontre à quel point « le concept pétainiste de renouveau français est populaire »¹¹⁶. La censure s'incarne à travers une commission consultative composée de neuf membres et nommée auprès du Secrétaire général de l'Information et de la Propagande qui siège initialement à Vichy¹¹⁷. L'objectif principal du comité est de respecter l'esprit de la Révolution nationale et l'idéal *Famille, Travail, Patrie*¹¹⁸. Par

¹¹² Le premier était un hebdomadaire alors que le second était bimensuel. Bowles, « The Attempted Nazification of French Cinema, 1934-1944 », p.139.

¹¹³ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.36.

¹¹⁴ Ibid., p.93.

¹¹⁵ Ibid., p.94.

¹¹⁶ Ibid., p.90.

¹¹⁷ Elle est constituée de trois membres nommés par le vice-président du conseil parmi lesquels sont désignés le président du comité, quatre représentants ministériels (secrétariat d'État aux Affaires étrangères, à l'Intérieur, ministère de la Défense nationale et de la Jeunesse et Commissariat général de la famille), un représentant de la Légion française des combattants et finalement d'un représentant du C.O.I.C. Ibid., p.92.

¹¹⁸ La composition du comité de censure évoque d'ailleurs toute l'importance des bonnes mœurs dans

contre, la censure ne fit jamais partie d'un programme clair et bien défini. La ligne directrice se résumait au propos de l'Amiral Darlan, qui considérait que la mission prioritaire du comité consultatif était « la défense des bonnes mœurs et le respect des traditions nationales »¹¹⁹. L'absence d'un code uniforme concernant la censure menait souvent à des décisions arbitraires sur ce qui était acceptable ou non¹²⁰. Cette censure parfois pudique prit la forme de visas. Au nombre de trois, un de production, d'exploitation et d'exportation, le premier fut certes le plus important, car il était livré après qu'un synopsis eût été fourni et que des recommandations soient effectuées par le comité. D'ailleurs, l'acceptation du premier visa n'assurait pas l'obtention du second visa¹²¹. Ces mesures forcèrent les auteurs à s'autocensurer pour éviter les tracasseries de la censure qui aurait retardé la production d'un film¹²².

Pour compliquer le travail des auteurs, la censure française évoluait selon un rapport de force entre les pouvoirs publics, les associations françaises et les autorités religieuses qui entendent exercer des pressions moralisatrices. Les délégations régionales du secrétariat à la Famille effectuèrent de nombreuses démarches, soutenues par les autorités religieuses, auprès des maires et des préfets locaux¹²³. Ces derniers pouvaient, tout comme durant l'entre-deux-guerres, faire interdire la présentation de certains films jugés immoraux. Cependant, ces mesures furent bien souvent condamnées par les responsables de la propagande allemande, qui firent annuler l'interdiction¹²⁴. Malgré ce demi-succès, la censure moraliste réussit, pour la

le cinéma.

¹¹⁹ Ehrlich, *op.cit.*, p.30

¹²⁰ Cette censure eut un effet certain sur la vulgarité du langage, sur la nudité et la romance trop enflammée, qui furent en grande partie bannies de l'écran. Les baisers sont souvent cachés aux spectateurs et les relations sexuelles sont à peine mentionnées. Cette censure affecta tous les films provenant des compagnies françaises, à l'exception des films de la Continental qui est le thème de notre dernier chapitre.

¹²¹ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.92.

¹²² Jeancolas, *op. cit.*, p.264.

¹²³ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.97-98.

¹²⁴ Néanmoins cette pression sur les élus locaux fonctionne : dans la région du Nord et du Pas-de-Calais, la délégation régionale réussit à faire interdire plusieurs films. Ibid.

première fois de l'histoire de la France, à faire insérer une clause prévoyant que certains films pouvaient être interdits au moins de 18 ans¹²⁵.

Un antagonisme fut donc présent entre les deux paliers de censure qui maintenant se côtoyaient en février 1941. Chacun était en théorie responsable de la censure dans sa propre zone. Pourtant, les désirs d'une censure commune étaient toujours présents de la part du gouvernement de Vichy. Cependant, sa censure bornée ne pèse pas lourd : elle n'a qu'un mince droit de regard sur les films déjà autorisés par la censure allemande, qui sont automatiquement distribués dans tout le territoire français¹²⁶. L'importance du réseau de la Continental vient rendre inefficace la censure vichyssoise. Dans quelques cas d'exception, Vichy parvint tout de même à faire interdire des films d'origine allemande qui portait atteinte à l'image de force et d'unité que tentait de promouvoir le régime¹²⁷. De plus, jusqu'en novembre 1942 les décisions du comité de censure ne furent pas prises en considération par les autorités allemandes, date de l'invasion de la zone libre. Suite de cette prise de contrôle de la zone sud, le Dr Dietrich, dirigeant de la *Propaganda Abteilung*, qui rejetait alors l'idée de précensure par Vichy, décide tout de même de recevoir une personnalité française auprès du comité de censure allemande¹²⁸. Les différents journaux d'information filmés sont alors regroupés sous le titre de *France-Actualité*, promouvant la collaboration franco-allemande¹²⁹.

À partir de juillet 1942, le nouveau directeur du C.O.I.C., Louis-Émile Galey, obtient un déménagement de la censure à Paris pour faciliter les échanges avec l'occupant et s'éloigner des moralistes de la zone sud. En contrepartie, le comité de censure passe

¹²⁵ Jeancolas, *op. cit.*, p.264.

¹²⁶ Ibid., p.265.

¹²⁷ En décembre 1941, la distribution du film *Bel ami* (1941) de Willi Forst est interdite en zone sud. Quant à *Le président Krüger* (1941) et *Juif Süß* (1940), ils sont interdits en Afrique du Nord. Bowles, « Accommodating Vichy : the Politics of Marcel Pagnol's *La fille du puisatier* », p.97.

¹²⁸ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.93.

¹²⁹ Bowles, « The Attempted Nazification of French Cinema, 1934-1944 », p.142.

à douze membres. Alors que l'institution moraliste gagne en importance au sein du comité, son éloignement de Vichy semble jouer en sa défaveur. Le vice-amiral Platon, nouveau membre du comité de censure et commissaire à la Famille, trouve que les directives données aux membres sont trop floues et que le désir de produire des œuvres artistiques supplante le moralisme¹³⁰.

Les rapports entre les Allemands et les Français semblent s'être cristallisés après 1942. La situation dans le monde du cinéma fut très mouvementée dans la première moitié entre les Allemands qui désiraient sauver l'industrie française, mais seulement après s'être accaparé une grande part du marché, et l'État français qui désirait résister à cette prise de marché. Alors que la censure de l'occupant touchait surtout les films d'avant-guerre, le gouvernement de Vichy instaura un système contraignant de censure pour s'assurer du respect des bonnes mœurs et de la Révolution nationale. Le résultat ne fut pas un succès dans sa totalité, car la présence de la Continental et de son emprise en France annulait, du moins en partie, la volonté française de contrôle cinématographique.

Les différents objectifs poursuivis par Vichy et les Allemands créèrent un contexte unique pour les réalisateurs et les auteurs de cinéma. De manière paradoxale, les forces d'occupation permirent au cinéma français de survivre et d'évoluer dans un environnement unique dans son histoire, exclu de toute compétition avec les Anglo-Saxons. Le peu d'intérêt que porta le public français pour le cinéma allemand procura aux cinéastes de France un environnement sans réelle concurrence. La Continental fut une grande pourvoyeuse de travail, surtout dans les premiers mois de l'Occupation. Elle devait permettre la production de certains des films les plus populaires de l'époque. La firme, par la souplesse de sa censure, permit une plus grande liberté artistique et un contenu plus diversifié. Quant au régime de Vichy,

¹³⁰ Bowles, « The Attempted Nazification of French Cinema, 1934-1944 », p.101.

motivé par ses visées propagandistes, il tenta de centraliser et d'organiser les professions du cinéma pour garder une part du marché. Nous l'avons démontré précédemment, plusieurs des personnalités proches du gouvernement virent la situation après juin 1940 comme une occasion inespérée de propager les idéaux de la Révolution nationale à travers le cinéma. La forte censure qui fut mise en place reflète cette volonté d'offrir aux Français un spectacle moral, où les scènes de nudité et de violence étaient exclues. Bien que ces éléments fondamentaux furent pratiquement absents des écrans, l'analyse des représentations masculines et féminines que nous proposons dans les prochains chapitres démontra le rejet des idéologies de la Révolution nationale par les cinéastes et par la critique parisienne.

CHAPITRE II

DÉCONSTRUIRE LE MYTHE DU FILM « PÉTAINISTE »

La France nouvelle de Pétain fut impatiente de créer un monde utopique, où chaque sexe prend part au rôle qui lui est naturellement attribué. Le régime effectue un travail constant de propagande pour sensibiliser la population aux idéaux de la Révolution nationale. Bien que nous affirmions que cela fut un échec dans le cinéma de fiction, nous ne pouvons ignorer certaines œuvres qui semblent proposer des représentations sexuées et un environnement filmique en accord avec les principes pétainistes. C'est du moins ce que plusieurs historiens-nes et spécialistes du cinéma ont cru déceler en voyant ces films¹. Dans ce second chapitre, nous examinerons six films qui furent qualifiés de « pétainistes » par les historiens-nes du cinéma.

Nous affirmons que le qualificatif « pétainiste » n'est pas réellement justifié et demande une mise au point. Nous croyons que ces œuvres présentent un message ambivalent quant à leur représentation des rôles féminins et masculins, thème fondateur du nouveau régime. En attaquant le terme de « pétainiste », nous remettons en cause son utilisation et surtout la réelle influence qu'eut la propagande de Vichy sur les fictions au cinéma. En effet, dans ces films, les hommes sont faibles, souvent déconcertés, alors que les femmes, jeunes ou vieilles, prennent leur destin et celui de leur famille entre leurs mains. Bien que certains éléments scénaristiques comme le « retour à la terre » ou la présentation de femmes pieuses s'apparentent au discours vichyssois, plusieurs éléments clés de ce dernier se voient entravés par des

¹ Voir Ehrlich, *op. cit.*, p.34-37 ; Pierre Darmon, *Le monde du cinéma sous l'Occupation*, Stock, 1997, p.193-208 et Strebel, *op. cit.*, p.33-34.

composantes narratives du film. De plus, la distribution, ainsi que certains choix artistiques des metteurs en scène minent la cohérence du message proposé par la propagande officielle. De même, malgré une critique souvent favorable à ces œuvres, les journalistes n'apprécièrent guère les éléments se rapprochant de trop près à la propagande étatique ou ne les perçurent tout simplement pas. Nous concentrerons notre étude sur *La fille du puisatier*, *Jeannou*, *Le voile bleu*, *Les ailes blanches*, *Vénus aveugle* et *Le bal des passants* qui constituent les plus importantes fictions « pétainistes » de l'Occupation.

Tout d'abord, il nous faut démystifier ce terme abondamment utilisé qu'est le « film pétainiste ». Il n'existe pas de définition concrète de ce terme dans la littérature consacrée au cinéma de l'Occupation. Ce qualificatif est utilisé par une généralité d'auteurs-es et sa définition est tenue pour acquise par chacun d'eux². Nous pourrions qualifier de « pétainistes » tous les films qui proposent certains aspects de la politique idéologique désirés par le Maréchal Pétain à travers la Révolution nationale³. Il s'agit d'une volonté de régénération du peuple français, où l'homme domine le foyer et où la femme doit rester à la maison et enfanter une famille nombreuse. À ces éléments précédemment énoncés, nous pouvons ajouter le puissant désir de retour aux traditions, d'une France rurale et catholique.

À titre d'exemple, citons le film *La nuit merveilleuse* de Jean-Paul Paulin (1940). Proposition du cabinet de Pétain lui-même, le film fut commandité par le Secours national, un organisme de bonnes œuvres. Les fonds recueillis par la vente de billets devaient servir à aider les victimes de l'exode. Ce film représente l'archétype d'une fiction pétainiste. *La nuit merveilleuse* est une modernisation de la Nativité qui s'insère dans le contexte de la défaite française. Deux Français en exode, Joseph et sa

² À titre d'exemple, Sellier et Burch utilise ce terme à profusion sans le définir ou l'expliquer une seule fois.

³ Nous avons déjà abordé plusieurs de ces thèmes dans le chapitre précédent concernant les politiques et l'idéologie entourant la division stricte du rôle des sexes dans la société française.

femme Marie, qui est sur le point d'accoucher, cherchent un logis en cette nuit de 24 décembre. Ils sont logés par d'accueillants bergers qui les installent dans l'étable pour que la femme puisse accoucher. Ce film adresse bien des thèmes affectionnés par le régime de Vichy. L'autorité du grand-père et du père est immuable, le retour à la terre et l'importance de la natalité sont visibles dans les dialogues et le tout est arrosé du culte marital désiré par le régime⁴. Ce qui fait que ce film peut porter le qualificatif de « pétainiste », c'est qu'aucun élément, tant dans l'intrigue que dans les différentes représentations, ne vient contredire le discours officiel, en plus d'être profondément chrétien.

Pourtant, les autres œuvres de fictions qui héritent de l'étiquette de « film pétainiste » démontrent plusieurs ambiguïtés et parfois des contradictions avec l'idéologie de la Révolution nationale. Au final, ce terme s'applique à un film qui semble promouvoir un ou plusieurs éléments de la Révolution nationale, et ce de façon très vague. Nous allons démontrer avec l'analyse de nos six films considérés « pétainistes », que cette appellation est difficilement applicable.

2.1 Les films de « retour à la terre »

Le premier type de film que nous allons analyser est celui qui évolue dans un environnement rural typique de la France comme la Provence ou le Périgord. Les films se déroulant dans cet environnement sont liés à l'idéologie chérie par Pétain du « retour à la terre »⁵. Cette dernière est une réaction contre l'essor de la civilisation mécanique et industrielle, perçue comme une rupture fondamentale dans le

⁴ Delphine Chedaleux et Gwénaëlle Le Gras, *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Presse universitaire de Rennes, 2012, p.70.

⁵ Voir Christian Faure, *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale, 1940-1944*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, 336p.

développement historique des cultures traditionnelles⁶. Dans le cadre de la Révolution nationale, le « retour à la terre » doit conduire « à un renouveau individuel et national ; la proximité avec la terre étant censée produire des esprits et des corps sains, loin des vices de la ville »⁷. Le paysan et l'artisan deviennent des archétypes de l'homme de la nouvelle société⁸. Tous ces éléments sont présents dans *La fille du puisatier* et *Jeannou*. Néanmoins, une étude de la relation entre les hommes et les femmes dévoile des représentations contradictoires avec le modèle propagandiste vichyste. De surcroît, l'ambiguïté entre l'environnement rural dans lequel est tourné le film et les différentes représentations sont manifeste.

2.1.1 *La fille du puisatier*

Il semble judicieux de commencer notre analyse avec le film de Marcel Pagnol, *La fille du puisatier*. En effet, il fut le premier film français à être présenté durant l'Occupation. Le tournage débuté au printemps 1940 dut être suspendu jusqu'en août de la même année, où il aboutit sur les écrans en décembre. Cette œuvre forme ainsi un pont entre deux époques et marque le commencement d'une nouvelle ère cinématographique. Dans ce mélodrame, Patricia (Josette Day), la fille du puisatier Pascal Amoretti (Raimu), tombe amoureuse de l'officier d'aviation Jacques Mazel (George Grey). Alors que les deux amoureux viennent de succomber à leur passion, le fils de commerçant doit partir d'urgence à la guerre, sans savoir que Patricia est maintenant enceinte. Avant de partir, Jacques demande à sa mère de livrer une lettre à son amante lui expliquant son départ soudain. Madame Mazel décide pourtant de ne pas la lui remettre en l'apercevant, n'approuvant pas la différence sociale qui sépare la jeune femme de son fils. Apprenant la grossesse de sa fille, Pascal Amoretti

⁶ Faure, *Le projet culturel de Vichy*, Lyon, p.107.

⁷ Chris Pearson, « La politique environnementale de Vichy », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 113, janvier-mars 2012, p.42.

⁸ Faure, *Le projet culturel de Vichy*, Lyon, p.105.

demande des comptes aux Mazel afin qu'ils reconnaissent l'enfant. Lui et ses filles sont éconduits. Humilié, Amoretti envoie Patricia accoucher chez sa propre sœur pour ne pas subir un déshonneur plus grand. Après la disparition de Jacques au combat, les Mazel, repentants, désirent s'occuper de leur petit-fils, au plus grand déplaisir du grand-père Amoretti. Le retour inespéré de Jacques apporte l'harmonie entre les deux familles avec l'annonce de son mariage avec Patricia.

Plusieurs thèmes propres à la Révolution nationale sont présents dans ce film comme le « retour à la terre », la prédominance du père et le respect des traditions. Pourtant, ce n'est pas la seule raison pour laquelle les historiens-nes et les spécialistes du cinéma ont déclaré *La fille de puisatier* comme une œuvre hautement pétainiste. L'un des éléments encourageant cette lecture du film fut la présence du célèbre discours prononcé par le Maréchal Pétain le 17 juin 1940. Alors que tous sont réunis dans le magasin des Mazel pour écouter la radio, on peut entendre l'*Appel* du Maréchal qui annonce la reddition de la France. Il s'agit d'un des rares films à s'insérer directement dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et de la défaite. La présence de l'*Appel* et le discours patriotique de Patricia suivant la fin du message radiophonique a rapidement convaincu certains analystes du caractère collaborationniste de ce film⁹.

Pourtant, de nombreux éléments démontrent que *La fille du puisatier* n'est pas une œuvre collaborationniste. Quoique certains reprochent le style théâtral de Pagnol, une profonde joie de retrouver enfin un cinéma fait par un Français est évidente. De

⁹ Amoretti, l'air déconfit : « Alors Monsieur Mazel, nous avons perdu la guerre... »

- « Je ne sais pas Pascal...je ne comprends pas... »

- « Moi je comprends que notre fils est mort pour rien » s'insurge madame Mazel.

- « Non madame, non ce n'est pas vrai ! La France c'est battue...mais si tous ces hommes revenaient demain, tous sans exception, s'ils revenaient vaincus, joyeux et bien portants en chantant des chansons de route, il n'y aurait plus de France. Et même on pourrait dire que la France n'était pas une patrie. Ils n'ont pas sauvé la France...mais ils l'ont prouvée. Les morts des batailles perdues sont la raison de vivre des vaincus » lui répond Patricia, les yeux en larmes.

prime abord, il ne s'agit pas d'une ode à la Révolution nationale bien que la sortie de ce premier film français ait été acclamée comme un nouveau départ pour la France. Un nouveau départ certes, mais bien cinématographique et non national. *La fille du puisatier* fut perçu comme une « fresque puissante et symbolique de l'ordre nouveau [et] à travers du film de Pagnol, c'est toute la France qui exprime sa foi de l'avenir et la résurrection »¹⁰. Les critiques parisiens furent particulièrement enthousiastes à la vue de ce film, qui était « la preuve qu'après la mort de juin 1940, il y avait quelque chose [...] il y avait un Dieu cinématographique »¹¹. Il faut dire qu'il fut le premier à passer la ligne de démarcation avec la zone non occupée, offrant enfin de la nouveauté cinématographique à la capitale. Le film de Pagnol resta d'ailleurs 21 semaines en tête d'affiche à Paris et rapporta plus de 4.5 millions de francs, signe de l'appétit populaire pour le cinéma français¹². Il s'agit surtout d'une œuvre qui s'inscrit dans le traumatisme de la « débâcle » et de la victoire allemande¹³. Pour Jacques Siclier, il s'agit plutôt de thèmes « nationaux », propres à la France, et non pas simplement au régime de Vichy¹⁴. Ce film est une « chronique des saisons amères » et constitue « comme une "actualité", une tranche de vie prise dans notre propre chair et découpée dans sa partie la plus douloureuse »¹⁵. C'est donc une corrélation entre l'actualité sociopolitique de la France et un renouveau cinématographique qui propulse la popularité de ce film et non pas un désir de soutenir la Révolution nationale. Bien au contraire, des coupures furent imposées au scénario par les censeurs vichystes qui contenait des scènes contredisant significativement la Révolution nationale¹⁶.

¹⁰ André Robert, « La fille du puisatier », *Beaux-arts*, 2 mai 1941. Recueil « *La fille du Puisatier* » film de Marcel Pagnol, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, p.13.

¹¹ Régent, *op. cit.*, p.27.

¹² Bowles, « Accommodating Vichy : the Politics of Marcel Pagnol's *La fille du puisatier* », p.97.

¹³ Siclier, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ Jacques Siclier, *Les femmes dans le cinéma français*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵ Roger Régent, *Cinéma de France : de la « Fille du puisatier » aux « Enfants du paradis »*, Éditions Bellefaye, Paris, 1948, p.24.

¹⁶ Dans le scénario original, de nombreux éléments pouvant dégrader l'image de l'Armée, la moralité et surtout la religion étaient présents. Bowles, « Accommodating Vichy : the Politics of Marcel

Le film s'inscrit également dans la lignée du travail de Pagnol et *La fille du puisatier* n'est pas plus pétainiste qu'aucune autre de ces œuvres qui ont précédé l'arrivée du régime¹⁷. Tout d'abord, le cadre dans lequel se situe l'histoire et les thèmes proposés furent d'un grand succès dans l'entre-deux-guerres. Bien que l'environnement provençal dans lequel évolue la famille Amoretti semble évoquer pour plusieurs ce fameux « retour à la terre » de la Révolution nationale, rien de cela n'est nouveau pour Pagnol. En effet, ce dernier a acheté de vastes terrains dans les années 30, situés près de la ville d'Aubagne. C'est sur ses terres qu'il tourna des scènes d'*Angèle* en 1934, de *Regain* en 1937 et où il tourna également plusieurs scènes de *La fille du puisatier*¹⁸. Il s'agit donc d'un environnement hautement privilégié par le réalisateur et non pas une influence du régime¹⁹. C'est par ailleurs cette préférence stylistique, propre au réalisateur qui lui permet de devenir une figure artistique importante des décennies 1920 et 1930²⁰.

Ayant traité de l'environnement filmique, qu'en est-il des représentations du genre dans ce film? Certains voyaient dans le personnage de Patricia une représentation pétainiste de la féminité. Cette interprétation tient difficilement la route lorsqu'on analyse l'ensemble du travail du réalisateur. Le thème de la mère-fille qui porte un enfant illégitime est loin d'être étranger pour celui ou celle qui a vu les films de Marcel Pagnol. Dans son univers cinématographique, les amours d'un soir se résultent le plus souvent à une grossesse immédiate²¹. La même mésaventure arrive

Pagnol's *La fille du puisatier* », p.90-91.

¹⁷ Ehrlich, *op. cit.*, p.34.

¹⁸ Ginette Vincendeau, « Marcel Pagnol, Vichy and Classical French Cinema », *Studies in French Cinema*, vol. 9, no. 1, 2009, p.8.

¹⁹ Le journaliste François Vinneuil note en 1941 que « c'est en somme un nouveau chapitre de cette vaste chronique provençale et familiale qui inspira déjà *Marius*, *Fanny*, *César*, *Angèle* aussi ». Dans « La fille du puisatier, le premier film de Marcel Pagnol depuis la guerre », *Petit Parisien*, 25 avril 1941. Recueil « *La fille du Puisatier* » de Marcel Pagnol, p.6.

²⁰ Vincendeau, *op. cit.*, p.6.

²¹ Marcel Pagnol était lui-même un « serial father », ayant cinq enfants de quatre femmes différentes.

dans *Fanny* (1932) et *Angèle* (1934), qui voient la chute du protagoniste féminin être causée par une grossesse extra-conjugale²². Des critiques ressentent d'ailleurs que « Pagnol ne cherche même pas à renouveler ses sujets »²³. Des valeurs comme « l'honneur du nom, le respect du métier, l'attachement au foyer et l'amour de la famille »²⁴ sont présentes tant dans *La fille du puisatier* qu'*Angèle* ou *Regain*. C'est pour cette proximité avec les principes de la Révolution nationale que Vichy acheta plusieurs copies de *Regain* et *Angèle* pour distraire les ouvriers français partis travailler en Allemagne ainsi que leur famille restée au pays²⁵. Nous pouvons donc affirmer que les thèmes de la famille et de la natalité observables dans *La fille du puisatier* ne sont pas un soutien direct au nouveau régime de Vichy, mais bien la signature de Marcel Pagnol dans son œuvre cinématographique jusqu'à cette période. En fait, on retrouvera des procédés stylistiques et thématiques similaires dans son film *Naïs*, produit en 1946.

Ensuite, pouvons-nous réellement considérer le personnage de Patricia Amoretti comme une représentation féminine pétainiste? Plusieurs éléments semblent le réfuter²⁶. Tout d'abord, la joie que devrait normalement apporter la maternité n'est pas ainsi dépeinte dans *La fille du puisatier*. Du point de vue de Patricia, sa grossesse représente une catastrophe, sa disgrâce. Elle la fait chasser de chez elle après avoir entaché son honneur et celui de sa famille. Il est donc difficile d'associer cet évènement à la propagande nataliste de Vichy²⁷. De plus, « l'histoire de Patricia

On pourrait y voir un lien entre ses films où la sexualité est synonyme de grossesse et sa propre vie. Vincendeau, *op. cit.*, p.13.

²² Ibid.

²³ R. de B., « Cinéma », *L'Illustration*, 3 mai 1941. Recueil « *La fille du Puisatier* » de Marcel Pagnol, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, p.15.

²⁴ Pierre Basquais, « La fille du puisatier », *Détente*, 8 mai 1941, Ibid., p.18.

²⁵ Bowles, « Accommodating Vichy : the Politics of Marcel Pagnol's *La fille du puisatier* », p.98.

²⁶ Voir Muel, *op. cit.*, p.93-98 ; Pollard, *op. cit.*, 42-56 et Christine Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p.130-132.

²⁷ Vincendeau, *op. cit.*, p.14.

invite à la tolérance envers les naissances illégitimes »²⁸. La Centrale catholique du cinéma (C.C.R.), une organisation religieuse désirant guider les croyants dans leurs divertissements, s'éleva justement contre le film, trouvant que « tout s'arrange trop facilement grâce aux circonstances »²⁹. Pourtant, cet avis sur la gravité de la faute commise par Patricia ne fait pas l'unanimité. Les termes choisis par les rédacteurs d'articles de journaux de l'époque le reflètent parfaitement. Pour Yves Le Monastier par exemple, Patricia s'est donnée « dans un élan de sincérité d'où la pureté n'est pas exclue »³⁰. D'autres parlent de l'enfant comme « le fruit de leurs amours »³¹ et que le film « plaide en faveur de l'enfant né d'amour clandestin »³². Comme le démontrent ces extraits, la conception d'un enfant hors mariage n'est pas condamnée puisque leur amour semble sincère.

La fille du puisatier fut également le premier des films à démontrer la faiblesse des représentations masculines et du patriarcat. Pascal joue le rôle de père et de mère pour ses six filles depuis le décès de sa femme. Déconcerté, il est confronté à un environnement féminin sans réels repères. Le patriarche échoue comme figure d'autorité morale puisqu'il n'a su empêcher sa fille de perdre son honneur en s'abandonnant à un jeune homme. Après que sa fille lui ait annoncé qu'elle est enceinte, ce n'est pas avec colère, mais bien avec tristesse qu'il réagit. Nous y voyons ici la représentation d'un « père doux »³³ plutôt que d'un chef de famille autoritaire. De plus, lorsqu'Amoretti informa les Mazel de la situation, il a espoir que tout rentre dans l'ordre. Le père demeure conciliant, car si Jacques convenait à épouser Patricia, il n'y aurait plus d'injure ni de déshonneur. C'est après avoir été

²⁸ Garçon, *op. cit.*, p. 103.

²⁹ Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.454.

³⁰ Yves Le Monastier, « La fille du puisatier », *Le Petit Parisien*, 27 avril 1941, Recueil « *La fille du Puisatier* » de Marcel Pagnol, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, p.7.

³¹ Jean Laffray, « La fille du puisatier au Madeleine », *L'Œuvre*, 30 avril 1941, *Ibid.*, p.9.

³² Yves Le Monastier, *Ibid.*, p.7.

³³ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.7.

rejeté par les Mazel que Pascal doit se résoudre avec chagrin à envoyer sa fille chez sa sœur. Lorsque le père décide finalement de faire revenir sa fille à la maison, c'est avec une grande maladresse qu'il tente de la convaincre. Il se retrouve finalement confronté à sa propre sœur qui, par solidarité féminine, s'oppose au patriarcat et à ses plans. Un autre exemple important, dans la scène finale, est celui où Jacques et ses parents viennent demander la main de Patricia. Pascal demande explicitement le consentement de sa fille. La décision est donc laissée au final à sa fille qui pourtant, n'a pas toujours semblé faire les bons choix dans le passé. L'ordre patriarcal est loin d'être aussi dominant que le désiraient les idéologues vichystes, laissant plus de liberté à Patricia dans ses décisions³⁴.

La fille du puisatier ne peut donc pas être considérée comme une œuvre spécifiquement pétainiste. Les choix artistiques propres au travail de Marcel Pagnol ont joué un grand rôle dans cette conception que les idéaux du régime étaient au cœur du film. *La fille du puisatier* doit plutôt être vue comme un film sur l'air du temps qui explique la présence en France d'un idéal duquel la Révolution nationale s'inspira, et non pas l'inverse. La faiblesse des personnages masculins et le traitement fait d'une grossesse hors mariage entrent en contradiction directement avec l'idéologie de la Révolution nationale. De plus, la perception de la presse démontre bien que la moralité concernant l'aventure des deux jeunes gens ne fut pas un problème. Ce ne serait d'ailleurs pas la seule fois où ce genre de relation n'allait pas gêner les journalistes.

³⁴ Voir Miranda Pollard, *op. cit.*, p.42-70 et Hélène Eck, *op. cit.*, p.291-292.

2.1.2 *Jeannou*

Un second film régional où les valeurs pétainistes sont présentes, mais malmenées est *Jeannou* de Léon Poirier, paru sur les écrans en 1943. Dans ce film, Jeanne de Peyrac dit Jeannou (Michèle Alfa), âgée de 18 ans, vit sur le domaine familial de la Sauvagerie, dans le château de son père Henri de Peyrac (Thomy Bourdelle). Pierre Levasseur (Roger Duchesne), amoureux de Jeannou et ingénieur minier, découvre un gisement de lignite sur les terres des de Peyrac. Sa découverte attire l'attention du financier parisien peu scrupuleux Gaston Frochard (Saturnin Fabre), qui veut s'approprier les terres riches en minéraux. Henri refuse de lui vendre. Jeannou, qui étouffe sous le poids des traditions familiales dans le vieux château, se dispute avec son père et se sauve pour Paris avec Pierre. Dans la capitale, Frochard fait machiavéliquement de Pierre son secrétaire et l'escroque en le forçant à épouser Jeannou. Marié, Pierre obtiendrait la Sauvagerie en dote, qu'il devrait ensuite revendre à Frochard. Déçue par la vie parisienne et enceinte, Jeannou retourne sur les terres paternelles où elle se réconcilie avec son père qui consentit au mariage de sa fille et de Pierre, après l'arrestation du financier malveillant.

Il y a ici la présence d'éléments ruraux propre au « retour à la terre » pétainiste. Semblable à *La fille du puisatier* par son environnement, *Jeannou* propose un message portant sur l'importance de l'héritage et de la mémoire. Pourtant, l'accueil par les cinéphiles de l'époque ne donne pas l'impression que le discours propagandiste de Vichy fut un succès. Les opinions sur le film furent dominées par deux critiques principales : la mauvaise qualité du film et le caractère rural de ce dernier. La majorité des journalistes ne furent pas impressionnés par ce film. Si certains semblent avoir été intéressés au plus haut point par le lieu de tournage situé en Dordogne et la splendeur des paysages³⁵, d'autres pourtant commencent déjà à en

³⁵ « Le cinéma a enfin compris la valeur que lui apporte cette alliée incomparable qu'est le Nature ».

avoir assez de cette thématique rurale. Selon Roger Régent, pour qui il ne s'agit que d'un « pitoyable ouvrage de propagande, d'ailleurs strictement national », « la politique "terrienne" prônée par le gouvernement de Vichy n'avait pas grand'chose à gagner avec des films comme *Jeannou*. Elle avait même tout à y perdre... »³⁶. Plusieurs notèrent la piètre qualité de l'histoire et des dialogues, en affirmant que les acteurs valent mieux que leurs rôles³⁷. Malgré le travail de dialoguiste, scénariste et metteur en scène de Léon Poirier, cela « n'apporte au film aucun intérêt et bien moins encore de diversité »³⁸. Pour André Le Bret, « M. Léon Poirier, comme tant d'autres, s'est contenté cette fois d'un sujet que l'on a, surtout depuis deux ans, usé jusqu'à la trame : l'attachement à la terre des ancêtres, et il a tout simplement voulu refaire un *Monsieur des Lourdines* »³⁹. Commentaire similaire de Didier Daix, qui propose la critique la plus virulente contre le traditionalisme du père et ses « idées quelque peu rétrogrades et son mépris du progrès »⁴⁰. Même les plus fervents collaborationnistes n'ont pas apprécié le film. Robert Brasillach, qui fut fusillé durant l'épuration en février 1945, n'a certes pas apprécié ce film, qu'il a classé dans la section « navets et comestibles »⁴¹. L'appréciation de François Vinneuil (Lucien Rebatet de son vrai nom) résume bien ce que les critiques ont pensé de cette œuvre. Pour ce virulent critique : « Le Retour à la Terre et l'exaltation du régionalisme, selon M. Poirier, s'emboîtent le mieux du monde dans cette pseudo-propagande hypocritement circonscrite au rabâchage de quelques "grands thèmes" dont on ne s'autorise l'emploi que parce qu'ils sont irréels, d'une inefficacité parfaite donc fort rassurante pour les

(L'article dit bien « le » Nature et non « la »). George Fronval, « Léon Poirier a entièrement tourné *Jeannou* en Dordogne », *Vedettes*, 13 janvier 1943, Recueil, « *Jeannou* » film de Léon Poirier, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.14.

³⁶ Régent, *op. cit.*, p.9 et p.220.

³⁷ Roger Régent, « *Jeannou* », *Les nouveaux temps*, 26 janvier 1943, Recueil, « *Jeannou* » film de Léon Poirier, p.10-12.

³⁸ Jean Laffray, « *Jeannou* à la Royal et à l'Élysées-cinéma », *L'Œuvre*, 20-21 janvier 1943, Recueil, « *Jeannou* » film de Léon Poirier, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.8

³⁹ André Le Bret, « *Jeannou* », *Paris-Soir*, 22 janvier 1943, Ibid., p.8.

⁴⁰ Didier Daix, « À l'écran : *Jeannou* », *Paris-Midi*, 25 janvier 1943, Ibid p.9.

⁴¹ Robert Brasillach, « *Jeannou*, de Léon Poirier (Royal) », *L'Écho de la France*, 11 novembre 1943, Ibid., p.14.

lugubres bonzes qui n'ont qu'un seul emploi et qu'une seule volonté : conserver le passé à tout prix »⁴². Il semble que le thème du « retour à la terre » surutilisé et la mauvaise qualité du divertissement nuisirent à la réception des idéaux vichystes qui furent rejetés.

Cette prédominance du thème traditionnel, contrairement à *La fille du puisatier*, a accaparé la majorité des commentaires journalistiques, laissant ainsi les questions de représentation du genre sur la sellette. Bien que les critiques écrites ne semblent pas faire mention de cet aspect du film, nous pouvons affirmer que *Jeannou* propose des représentations du rôle d'hommes et de femmes qui s'accordent bien mal avec l'idéologie de Vichy.

Débutons avec la représentation du père, Henri de Peyrac. Ce dernier s'inscrit dans le modèle du « père châtré »⁴³. Monoparental et veuf, lui aussi, il doit jouer le double rôle de mère, dont il relaie parfois l'autorité à la bonne, Marceline. La perte de son épouse semble le laisser bien démuni face à son avenir et celui de sa fille, préférant les enfermer tous les deux dans un monde de traditions. De Peyrac peine à comprendre les malheurs de Jeannou, desquels il est la cause. Il est présent de corps, mais son esprit erre en quelque sorte à travers les œuvres d'art datant d'une période plus glorieuse de la France. Son caractère rétrograde le pousse à choisir un mari pour sa fille lorsque celle-ci lui annonce qu'elle désire se marier avec Pierre Levasseur : «laisse-moi faire, je vais chercher celui qui est digne de toi, il existe, je le trouverai, et lui j'en suis sûr, ne voudra pas transformer la Sauvagerie en une mine de charbon ». S'en suit alors une scène de dispute qui marque la rupture entre les générations. Jeannou ne veut pas d'un mariage arrangé, elle veut se marier par choix et par amour. Par ailleurs, Henri sait lui-même qu'il ne possède pas une réelle autorité sur sa fille, qui a atteint, avec sa majorité, « l'âge de la désobéissance légale » comme il le dit lui-

⁴² François Vinneuil, « Elysées-Cinéma : Jeannou », *Je suis partout*, 26 janvier 1943, Ibid., p.13.

⁴³ Terme emprunté à Sellier et Burch, *op. cit.*, p.84.

même. Cette incompréhension du père poussa la jeune fille à se sauver à Paris avec Pierre. Bien qu'à la fin du film Henri accepte le mariage de sa fille et de Pierre en échange d'une promesse qu'ils n'exploiteront pas la terre familiale avant sa mort, cela nous offre un constat d'échec du père. Le respect qui lui est dû par son statut prend fin en même temps que lui. L'autorité patriarcale nous est présentée comme désuète, car elle n'a pas su retenir sa fille ni protéger à long terme les traditions ancestrales et encore moins comprendre la réalité du monde qui change.

Le clou dans le cercueil de l'autorité du patriarcat reste le dialogue de réconciliation entre Jeannou et son père. Cette scène importante, qui marque le retour de la fille-mère sur les terres familiales, fut pourtant éludée par les spécialistes du cinéma, qui ne s'y sont pas attardés⁴⁴. Bien qu'Henry ait laissé entendre qu'il ne désire pas s'entretenir avec sa fille, celle-ci va le rejoindre dans le jardin du presbytère pour forcer le dialogue. Le rapport de force est donc en faveur du patriarche qui applique sa loi et pour qui sa propre fille « est pour lui comme une morte ». C'est elle qui a commis la faute, pas lui. Les mots de Marceline laissent présager la terrible colère qui s'abattra sur Jeanne si elle se présente devant son père. Pourtant, nous assisterons à la déconfiture de l'autorité masculine, puisqu'aussitôt le contact physique commis et les paroles « pardon papa » prononcées, la colère de l'ancien disparaît et lui pardonne sur-le-champ (Figure 2.1). Le rapport de force entre l'autorité parentale et l'obéissance infantile subit une fulgurante rotation.

À l'instant où son père lui a pardonné, Jeannou accuse ce dernier d'être la source de ses malheurs : « je suis coupable c'est vrai, mais pas d'autre chose que d'avoir trop aimé pour penser à moi-même. Tandis que vous, vous avez toujours tellement pensé à vous-même que vous ne m'avez jamais assez aimé. Croyez-vous que votre culte du passé, votre amour de la nature vous donnent le droit de créer du malheur autour de

⁴⁴ En effet, dans la totalité des ouvrages et des articles consultés, aucun auteur n'a analysé cette scène pourtant critique dans l'interprétation du film.

Figure 2.1 : La réconciliation de Jeanne avec son père



Thomy Bourdelle et Michèle Alfa dans *Jeannou* de Léon Poirier, 1943

vous? » Le ton de reproche utilisé par la jeune fille semble assez effronté puisque c'est elle qui est revenue à la maison pour se faire pardonner et annoncer sa grossesse à son père! Les réprobations faites au géniteur sont dures alors que la fugue et la grossesse illégitime de Jeannou ne sont même pas abordées dans leur discussion. Ce retour au bercail ne semble pas proposer un périple punitif qui pourrait dissuader ce genre de comportement à l'avenir. Alors qu'elle décide de passer la nuit chez son ancienne nourrice avant d'aller affronter son père le lendemain, la future maman confesse sa faute à Marceline. Le ton qu'utilise la vieille femme lorsqu'elle apprend la grossesse Jeannou trahit le préjugé qu'elle ressent envers la « galopière ». Son sentiment changera cependant radicalement lorsqu'elle apprend que Pierre est le père et qu'ils projettent de se marier. Elle s'exclame, soulagée : « Hé, mais alors, ce n'est pas la même chose! ». Le mariage vient donc invalider la faute commise qui devient banalisée. Didier Daix nota à propos d'Henri de Peyrac que « les folies de sa fille entraîneront d'autant moins sa ruine que pour lui, la ruine est un fait accompli depuis longtemps »⁴⁵. Pour Burch et Sellier, « c'est précisément le discrédit du père qui mine l'idéologie pétainiste de ces films et les rend encore aujourd'hui supportables »⁴⁶. Les erreurs de la fille sont très minimisées par le scénario. Cette scène est très forte puisqu'elle démontre la faiblesse de l'autorité patriarcale. Henri de Peyrac constata lui-même son manque de fermeté en se disant, « je suis bien faible ». Non seulement il n'y a pas de discours étoffé contre la frivolité et la désobéissance de la jeune fille, mais c'est plutôt l'entêtement du père qui est exposé et plus que tout, ressenti par les observateurs de l'époque. *Jeannou*, qui donne l'impression au premier abord d'un hymne au retour à la terre et aux traditions

⁴⁵ Didier Daix, « À l'écran : Jeannou », *Paris-Midi*, 25 janvier 1943, Recueil, « *Jeannou* » film de Léon Poirier, p.9.

⁴⁶ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.92.

familiales, prend néanmoins au sérieux les désirs et les préoccupations de la jeune fille, dont le point de vue conduit le film⁴⁷.

Jeanne de Peyrac est malgré son environnement débordant de traditions, une femme très citadine et ce bien avant de s'exiler dans la capitale. Elle se rapproche beaucoup plus du stéréotype de la garçonne des années 20 que de la représentation rétrograde de « l'éternel féminin » désirée par Vichy⁴⁸. Elle aborde des caractéristiques plutôt masculines dans ses habitudes et comportements. Tout d'abord, elle est fumeuse, ce qui était plutôt considéré comme un comportement masculin à l'époque (Figure 2.2)⁴⁹. Cela donne une certaine couleur au personnage surtout si elle est comparée aux quelques rares personnages féminins qui fument à l'écran⁵⁰. Le fait qu'elle fume lui procure une certaine force de caractère. Ensuite, elle possède sa propre voiture qu'elle conduit quand bon lui semble. Elle est parfaitement à l'aise au volant, comme le prouve la scène où elle part de chez l'oncle Éloi en laissant Pierre sur place parce qu'il semble plus intéressé par les pierres que par elle (Figure 2.3). En plus de démontrer ses capacités de conductrice, cette scène indique l'impétuosité du personnage. Si une situation ne lui plaît pas, plus particulièrement avec un homme, elle ne se gêne pas pour la régler. Pressée de partir subséquemment à la dispute avec son père, elle s'empresse de saisir les outils pour changer son pneu lorsqu'elle découvre que celui-ci est crevé. Cette maîtrise d'une voiture démontre le désir de

⁴⁷ Delphine Chedaleux, « Le cinéma sous Vichy : exemple d'une jeunesse à contre-courant ». Dans L. Borot (dir.), *La création face à la langue de bois*. Actes du colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs, Université Paul Valéry-Montpellier III, les 19-20 juin 2008.

⁴⁸ Anne-Marie Sohn, « Entre deux guerres : Les rôles féminins en France et en Angleterre », dans George Duby et Michelle Perrot, (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tome V, Paris, Plon, 1992, p.166-167.

⁴⁹ Dominique Veillon, *op. cit.*, p. 45 et Éric Godeau, *Le tabac en France de 1940 à nos jours. Histoire d'un marché*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p.164-166.

⁵⁰ Nous pouvons donner l'exemple de Denise dans *Le corbeau* que nous analyserons dans le chapitre suivant. Il s'agit d'une femme indépendante, forte, avec une sexualité galopante. Ce type de femme se remarque également avec le personnage d'Hélène Mareuil dans *L'Inévitable Monsieur Dubois*, qui est la patronne sévère d'une grande compagnie, ainsi qu'une fumeuse.

Figure 2.2 et 2.3 : Jeanne, une femme « moderne »



Marcelle Génial et Michèle Alfa dans *Jeannou* de Léon Poirier, 1943



Roger Duchesne et Michèle Alfa dans *Jeannou* de Léon Poirier, 1943

liberté et de modernité de ce personnage féminin qui détonne beaucoup avec son milieu de vie et la propagande nataliste du ministère de la Famille.

En plus de Jeannou qui présente une contradiction avec le modèle pétainiste, le personnage secondaire de Conchita (Mireille Perrey) porte également le germe de cette rébellion contre le patriarcat. Marquise venue de Paris, elle est d'une grande influence sur Jeannou. Cette femme est loin d'être dominée par le patriarcat au contraire, elle qui est beaucoup plus jeune que son mari le Marquis de Cantagril (Pierre Magnier), fait sembler celui-ci comme un vieillard constamment dépassé par les événements. À plusieurs reprises, Conchita le dirige par le bout du nez et celui-ci ne semble pas comprendre l'urgence de certaines situations comme lors de la scène où Jeannou s'évanouit dû à un malaise. Le mari est incapable de prendre des décisions par lui-même et c'est la Marquise qui doit lui dire d'appeler le médecin. Même chose lorsque le couple rencontre la jeune de Peyrac sur le bord de la route et que celle-ci leur demande s'ils peuvent l'amener à Paris. De plus, ce couple est riche et sans enfant, ce qui ne fait que contredire davantage la propagande vichyste. Conchita n'est pas présentée comme frivole. Elle est une alliée fidèle de Jeanne et la soutiendra dans toutes ses épreuves. Aucun élément ne vient donc discréditer ce personnage secondaire qui ridiculise l'autorité des hommes.

Les différentes représentations masculines et féminines que nous avons analysées dans *Jeannou* et *La fille du puisatier* semblent présenter plusieurs différences avec la politique machiste du régime. L'amour et la passion interdisent toute retenue des pulsions, qui est justifiée par la joie que procure la venue d'un enfant pour les deux amants⁵¹. Nous sommes loin du contrôle sévère des pulsions sexuelles féminines recherchées par le gouvernement⁵². Ce type d'engagement était d'ailleurs fuit dans les

⁵¹ Garçon, *op. cit.*, p.87.

⁵² Voir Olivier, *op. cit.*, p.25-74.

films de l'avant-guerre⁵³. Dans les deux cas, la conception prémaritale est déculpabilisée par le mariage imminent, affaiblissant l'importance de cette institution. Les thèmes abordés et le manque de rigueur dans la punition des actes sont contradictoires avec la propagande du temps. La réception de ces deux films ne semble pas avoir été teintée par une lecture politique. Malgré l'évidence d'un décor qui rappelle le « retour à la terre » de Pétain, *Jeannou* et *La fille du puisatier* ne se conforment pas au courant pétainiste dans sa totalité, loin de là. Ces deux films ne possèdent pas un sens moral aussi solide que *La nuit merveilleuse* pour revenir sur cet exemple. Bien que la place des femmes soit certes d'une grande importance dans ces deux films, certaines œuvres « pétainistes » vont consacrer une vaste majorité de leur intrigue à suivre des personnages féminins, leur bonté et leurs mésaventures.

2.2 L'époque des égéries

L'Occupation vue apparaître une prolifération des mélodrames à l'écran. Ce style cinématographique, qui utilise l'émotion et le drame pour créer un crescendo sentimental, apporta un nouveau type de représentation féminine au cinéma : l'égérie pétainiste. Ces femmes devaient incarner les valeurs féminines de la Révolution nationale. Pour elles, aucun sacrifice n'était trop grand pour la conservation de la famille et des enfants. Ces actrices incarnent ce que le régime considère comme idéal : la vraie mère française⁵⁴. Nous aborderons trois des films les plus connus de l'époque à mettre en scène ces femmes, soit *Le voile bleu*, *Les ailes blanches* et *Vénus aveugle*. Le caractère maternel de ces personnages s'incarne sous différentes formes, celle d'une religieuse attentionnée ou d'une gardienne d'enfants par exemple. Bien que d'apparence inoffensive et en symbiose avec le modèle vichyste de femme, ces films « pétainistes » présentent une ambiguïté qui remet en question l'authenticité

⁵³ Garçon, *op. cit.*, p.87.

⁵⁴ Voir Pollard, *op. cit.*, p.42-70.

de cette appellation. Dans ces trois films, plusieurs éléments nuisent à l'image bienveillante de ces femmes qui semblent pieuses au premier regard. C'est que ce désir de mettre des personnages féminins forts et indépendants à l'écran devient un couteau à deux tranchants⁵⁵. Ces femmes vont prendre leur destin en mains et laisser de côté les hommes qui les entourent.

2.2.1 *Le Voile bleu*

Débutons avec ce film de Jean Stelli, sorti en 1942. Il s'agit d'un incontournable pour la simple raison qu'il fut l'un des plus gros succès commerciaux de toute la période de guerre⁵⁶. Ce succès, dû en grande partie à son actrice principale, Gaby Morlay, fut également l'une des raisons principales de l'échec des idéaux vichystes dans cette fiction. En effet, la popularité de l'actrice ainsi que la valeur sentimentale du scénario firent en sorte que des éléments qui auraient pu être interprétés comme « pétainistes » passèrent plutôt inaperçus et provoquèrent une certaine indifférence, au moins chez les critiques.

En 1914, Louise Jarraud dite Loulou (Gaby Morlay) perd son nouveau-né alors que son mari vient de mourir au front. Elle décide de ne pas se marier et de porter le « voile bleu » pour se dévouer entièrement aux enfants. Elle se consacre ainsi à de nombreux enfants venant de familles différentes, partant lorsque son travail n'est plus requis. Loulou élève ainsi le jeune Daniel comme son propre fils pendant plusieurs

⁵⁵ En effet, ce désir de la Révolution nationale d'avoir des femmes fortes, mais soumises au patriarcat offre la possibilité à ces dernières d'acquérir une forme nouvelle d'indépendance à l'écran.

⁵⁶ Tous les ouvrages que nous avons consultés s'accordent sur le fait que *le Voile bleu* fut le plus grand succès de l'Occupation. Pourtant, aucun ne nous a fourni de chiffres pour appuyer cette affirmation. Roger Régent affirme néanmoins que « dans les statistiques de vente pour 1942, *Le Voile bleu* vint en première place », p.86. Voir Billard *op. cit.*, p.382 ; Sellier et Burch *op. cit.*, p.94 ; Philippe D'Hugues *Les écrans de la guerre : le cinéma français de 1940 à 1944*, Paris, Éditions de Fallois, 2005, p.85 et Jeancolas, *op. cit.*, p.353.

années. Ses parents, partis à l'étranger sans donner de nouvelles depuis des mois, viennent le reprendre un bon jour. Les autorités lui enlèvent la garde du petit pour le remettre à ses vrais parents. Seule et vieillissante, Loulou tombe un jour dans l'escalier et est soignée par le docteur Volnard-Bussel, l'un de ses « anciens enfants ». Celui-ci décide d'organiser une grande réunion pour la fête de Noël avec tous les enfants que Loulou a élevés et aimés dans une grande finale larmoyante sous le sapin de Noël.

Le synopsis démontre bien que la construction du film semble être d'allégeance pétainiste: « Louise sacrifie sa vie de femme à son devoir d'éducatrice et à la réunification des familles chez qui elle œuvre »⁵⁷. En fait, « rares sont les films où la gratification de la mère [...] revêt pareille intensité dramatique »⁵⁸. Alors, comment expliquer qu'un film qui regroupe des aspects aussi importants et directs de la propagande pétainiste se conclut avec un échec au niveau de la réception de ces valeurs? D'autant plus que la représentation du personnage de Gaby Morlay ne présente aucune caractéristique subversive.

L'historien Jacques Siclier semble croire que ce ne fut pas le caractère pétainiste du film qui assura sa popularité, mais bien sa résonance avec les malheurs de la guerre. Les aspects mélodramatiques du film, qui ont fait ricaner bien des critiques, étaient l'expression populaire du vécu. On ne peut négliger ni mépriser cette mentalité féminine, liée à toute une culture et une éducation⁵⁹. Gaby Morlay était une actrice très en vogue à l'époque et sa présence et son interprétation ont su porter le film au premier rang du classement. *Le voile bleu* forme assurément une contradiction entre l'interprétation des historiens-nes du cinéma qui ont majoritairement détesté le film,

⁵⁷ Chedaleux, « Le cinéma sous Vichy : exemple d'une jeunesse à contre-courant » dans L. Borot (dir.). *La création face à la langue de bois*. Actes du colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs, Université Paul Valéry-Montpellier III, les 19-20 juin 2008.

⁵⁸ Garçon, *op. cit.*, p.101.

⁵⁹ Ibid.

et l'énorme succès du *Voile bleu*⁶⁰. Ironiquement, la Centrale catholique du cinéma (C.C.R.) trouva que le personnage de Loulou était peut-être « excessif dans son amour »⁶¹.

Néanmoins, c'est justement l'exubérance de ce mélodrame qui permit d'en faire une réussite commerciale. Comme l'écrit Pierre Billard, « la coïncidence d'une telle trajectoire avec l'esprit vichyssois est certaine. Pourtant, le film a aussi une sincérité émouvante au service de valeurs universelles qui en fait bien autre chose qu'un instrument de propagande »⁶². La construction du drame a su toucher de nombreux cœurs. Il semble donc que ce soit la qualité artistique du film et la véracité des sentiments qu'il dégage qui causa le succès du film et que la conjoncture avec les idéaux de la Révolution nationale ne soit que fortuite. Le pétainisme prend forme dans la défaite de la France qui est justement le contexte de création du film. Il serait erroné de voir une influence entre les deux éléments qui ont comme point de départ les déboires du pays. Pour Siclier, l'actrice par son physique et son âge représentait « un type de Française moyenne » et ainsi, « elle devint un modèle auquel bon nombre de Françaises purent s'identifier »⁶³. Comme le dit Gaby Morlay elle-même : « combien de femmes ont été des Louise Jarraud ? »⁶⁴. L'opinion de l'actrice sur le personnage qu'elle a interprété apporte une vision singulière, une nouvelle façon d'analyser cette gouvernante qui nie l'appartenance pétainiste. Morlay constate tout le caractère humain de Loulou et semble offrir une représentation d'une femme

⁶⁰ Pour plusieurs, le *Voile bleu*, fut un « sommet du mélodrame pleurnichard, Niagara de bons sentiments et record de recettes dans cette triste époque... ». Jeancolas, *op. cit.*, p.352. « L'exaltation du sentiment maternel fut poussée jusqu'aux limites les plus mélodramatiquement indécentes, un monument de bassesse ». Siclier, *Les femmes dans le cinéma français*, p.92. La situation paradoxale du *Voile bleu* s'observe dans les paroles de Roger Régent : « effarant mélodrame qui avait l'inappréciable chance d'être interprété par Gaby Morlay, mais dans lequel tous les moyens les plus illicites étaient mis en œuvre pour toucher la sensiblerie des spectateurs ». Régent, *op. cit.*, p.86.

⁶¹ Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.456.

⁶² Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, p.382.

⁶³ Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.98.

⁶⁴ Georges Debot, *Gaby Morlay du rire aux larmes*, Paris, France-Empire, 1987, p.77.

indépendante, qui n'est pas entourée d'une quelconque aura idéologique. Pour elle, le sacrifice du personnage, « ce n'est qu'humain, ce n'est pas un exemple, c'est un choix »⁶⁵. « C'est un personnage humain, sensible certes, mais surtout un personnage de femme frustrée, le cœur encore rempli d'amour d'un mari et d'un enfant morts [...] cette femme n'est pas confite en abnégation... »⁶⁶. Pour elle, « si ce film a tant fait pleurer c'est qu'il collait bien la sensibilité du public »⁶⁷. Les paroles de Morlay présentent cette femme, qui semble se sacrifier pour le bien commun, comme une personne qui répond en fait à des désirs très personnels.

Nous pensons, en connaissant l'immense succès du film, que les analyses politiques de cette œuvre semblent être une déformation propre au contexte de déni par les historiens-nes spécialisés dans la période de 1940-1945⁶⁸. En effet, bien qu'une lecture politique fût effectuée par les historiens-nes, le public de l'époque ne semble pas avoir réagi à un quelconque message vichyste. En fait, si un discours propagandiste avait été grossièrement inséré dans le film, nous doutons sérieusement que *Le Voile bleu* ait atteint le même seuil de popularité. À titre d'exemple, *Le bal des passants*, que nous aborderons plus loin et qui fut construit sur une base propagandiste, fut un échec complet. Nous pouvons déduire que si le soi-disant caractère hautement politisé de film était aussi évident, le public l'aurait remarqué et n'aurait pas permis au *Voile bleu* de « pulvériser les records d'entrées »⁶⁹. De plus, « la démarche nataliste et punitive [...] était déjà dans des films de l'avant-guerre »⁷⁰.

Nous pouvons conclure que le *Voile bleu* fut un succès commercial non pas à cause d'une forme de message propre au régime de Vichy, mais bien par sa qualité cinématographique et dramatique. Son succès prolongé « montre les limites d'une analyse

⁶⁵ Georges Debot, *Gaby Morlay du rire aux larmes*, Paris, France-Empire, 1987, p.77.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Voir Henry Rousso, *op. cit.*

⁶⁹ Raymond Chirat, *Le cinéma français des années de guerre*, Renens, Continents, 1983, p. 109.

⁷⁰ Jeancolas, *op. cit.*, p.278.

trop politique de telles œuvres qui auraient pu naître, identiques, dix ans plus tôt ou dix ans plus tard »⁷¹. Pierre Billard voit juste avec cette affirmation, puisque le film fut redistribué après la guerre et programmé depuis la télévision, toujours avec un grand succès »⁷². Gaby Morlay défendit elle aussi *Le Voile bleu* contre ce rapprochement avec le régime de Vichy⁷³. Le film fit également l'objet d'une reprise aux États-Unis en 1951 sous le même titre, *The Blue Veil*. Tout comme en France, le film connut un grand succès et porta Jane Wyman, l'actrice incarnant Loulou, aux nominations pour un *Golden Globe*. Cela diminue la probabilité que le film de Jean Stelli ait porté un message particulier en faveur du régime de Vichy, car le même succès commercial put être réalisé quelques années plus tard de l'autre côté de l'Atlantique. Advenant le cas où certains éléments politiques furent intégrés consciemment, il s'agit d'un échec sur le plan propagandiste puisque le succès artistique du film détournait le message vichyste.

2.2.2 *Les ailes blanches*

Le voile bleu ne fut pas le seul film qui mit à l'affiche Gaby Morlay dans un rôle de pieuse femme. *Les ailes blanches* mit en scène sensiblement les mêmes thèmes rappelant le pétainisme observé précédemment, mais en y ajoutant une touche de chrétienté dans la composition de son histoire. Pourtant, cette approche scénaristique visant à mettre en confrontation le monde religieux et les cabarets sapait complètement le possible message moraliste du film. À cela s'ajouta la faiblesse des représentations masculines qui sont subordonnées aux femmes.

⁷¹ D'Hugues, *op. cit.*, p.85-86.

⁷² Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.99.

⁷³ « *Le voile bleu* ne fut ni commandé ni financé par le gouvernement de Vichy. Lorsqu'il fut donné par la T.V quelques années plus tard, Vichy n'était plus qu'une station thermale, la guerre, l'Occupation lointaine et pourtant les téléspectateurs [...] l'ont accueilli avec autant d'émotions qu'avant. Pourtant nombre d'entre eux n'avaient pas connu la guerre ». Debot, *op. cit.*, p.77-78.

Scénarisé et mis en scène par Robert Péguy, le film fut présenté en mars 1943. Dans ce mélodrame, Siméon (Saturnin Fabre), veuf et père de trois filles, est pianiste ainsi qu'accordeur d'harmonium dans un couvent. C'est là où il rencontre sœur Claire (Gaby Morlay), qui décide d'aider l'homme aux prises avec une situation familiale difficile. Rapidement, la religieuse découvre que Lucette (Irène Corday), l'aînée, songe à se faire avorter après que son amant, un homme marié, l'eut abandonnée. Troublée par l'histoire de Lucette, sœur Claire revit son passé tragique dans une longue analepse. Obligée d'épouser un homme riche qu'elle n'aime pas et qui finalement décède avant le mariage, Claire perd à la guerre Gérard (Jacques Dumesnil) l'homme qu'elle aime depuis toujours et décide de devenir religieuse. Retour dans le temps présent, Lucette, qui n'a pas commis l'irréparable, se raccommode avec son père par l'entremise de sœurs Claire. Comme le dit le chroniqueur de *Je suis partout*, ce film « ne nous épargne aucun des thèmes dûment catalogués parmi ceux qui font les belles recettes »⁷⁴. Ce film est la tentative, ratée cette fois-ci, d'obtenir un succès commercial en mettant une fois de plus le drame à l'honneur.

Un caractère très moraliste semble transparaître dans l'œuvre, tout particulièrement avec le message s'opposant véhément à l'avortement, dans la scène de dispute entre sœur Claire et Lucette. Cette dernière, prise de désespoir par sa situation, fait savoir à la religieuse en référant à son enfant à naître, qu'elle « ne le gardera pas, qu'elle va se débrouiller, qu'elle a une adresse... », insinuant ainsi l'avortement. La sœur perd alors sa sérénité et saisit la jeune fille par les avant-bras en lui reprochant sévèrement : « vous voudriez l'assassiner ? ». Pour elle, il est inconcevable que Lucette commette « ce crime envers [elle]-même, envers la société, envers Dieu ». Après une dispute entre les deux femmes, sœur Claire réussit à lui faire entendre raison et lui fait comprendre « à quel point c'est magnifique une maman ». Il est assez facile d'y

⁷⁴ François Vinneuil, « Français : Les ailes blanches », *Je suis partout*, 2 avril 1943, Recueil, « Les ailes blanches » film de Robert Péguy, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.9.

repérer plusieurs des éléments propres au discours nataliste de la Révolution nationale⁷⁵. L'avortement est dénoncé comme un crime contre la société et la mère est célébrée. Le film reçut un accueil chaleureux de la C.C.R. Malgré le « sujet délicat » du film affirme-t-elle, celui-ci possède « une belle valeur morale par son inspiration et par la manière discrète et virile dont il est traité »⁷⁶.

Ces valeurs morales ne furent pas interprétées de la même façon par les différents observateurs. L'analepse, ainsi que l'alternance entre les scènes de cabaret et le pavé des églises furent pour beaucoup dans l'échec de la transmission des idéaux pétainistes de ce film. Plusieurs ne furent pas convaincus par le bien fondé du message moraliste qui évoluait dans un monde aussi peu scrupuleux. Pour le critique Contet, « mettre en scène la religion et la charité, c'est déjà périlleux, osé, difficile : mais y ajouter, pêle-mêle, des aventures de financiers et de fille-mère, des histoires d'aviation et de café-concert, c'est de la témérité »⁷⁷. François Vinneuil est visiblement déçu des *Ailes blanches* qui semblait prometteur en proposant « une sorte de documentaire sur la solidarité chrétienne »⁷⁸ : « nous ne pouvons assister à une scène de dévotion sans qu'aussitôt on ne nous entraîne dans une bastringue ou des demoiselles dévêtues se trémoussent sur des refrains « swings », écrit-il⁷⁹. Il dénote également certains éléments contradictoires dans le scénario. En référant à la scène où Nadine (Lysiane Rey), la sœur de Lucette, refuse les avances du commanditaire du cabaret au prix de sa carrière, de celle de son père et de sa sœur ainsi que sa célébrité pour finir sa vie avec le petit garagiste, Vinneuil écrit : « c'est un assez piètre encouragement à la vertu »⁸⁰. Finalement selon Vinneuil, l'unique morale que l'on

⁷⁵ Voir Olivier, *Le vice et la vertu*, p.141-214 et Pollard, *op. cit.*, p.174-194.

⁷⁶ Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.451.

⁷⁷ H. Contet « À l'écran : « Les ailes blanches », Paris-soir, 14 mars 1943. Recueil, « *Les ailes blanches* » film de Robert Peguy, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.3.

⁷⁸ François Vinneuil, « Les ailes blanches, film de Robert Péguy », *Petit Parisien*, 17 mars 1943. Ibid., p.7.

⁷⁹ François Vinneuil, « Français : Les ailes blanches », *Je suis partout*, 2 avril 1943, Ibid., p.9.

⁸⁰ Ibid.

peut tirer du film, « c'est qu'il est préférable que les jeunes filles ne se fassent pas faire d'enfant par les hommes mariés »⁸¹. Le caractère catholique des messages présents ne semble pas avoir interpellé outre mesure les journalistes. C'est entre autres le cas d'Arthur Hoéré qui, selon ses mots, « a souvent protesté contre le cinéma moralisateur (l'écran ne doit pas être l'antichambre de la chaire) »⁸². Malgré cela, le critique note qu'il n'y a « aucune intention de prêcher, de convertir. Seulement, le sentiment religieux en ce qu'il a de plus noble : l'oubli de soi-même pour l'amour du prochain »⁸³. Pour résumer, l'aspect moraliste semble être ironiquement désamorcé par les bons sentiments religieux que le film propose.

Ce ne fut pas la seule chose qui mina le message du film. Il semble que le personnage interprété par Gaby Morlay y fut encore une fois pour beaucoup. Bien qu'elle présente un modèle de sacrifice féminin en accord avec l'idéologie catholique de la Révolution nationale, le jeu de l'actrice et sa popularité retiennent l'attention plutôt que le message sous-jacent⁸⁴. Malgré la conception du film qu'il trouve mal exécutée, H. Contet pense que « c'est dommage, car le sujet pouvait être émouvant en gagnant de la simplicité et aussi parce que Gaby Morlay est là, Gaby Morlay, cette femme-fleur, délicate et claire »⁸⁵. De plus, « l'émotion naît spontanément, parce que Gaby Morlay est magnifique de simplicité »⁸⁶ et que « sans elle, que deviendrait cette histoire en partie double où, sur deux voies trop parallèles, on tente d'opposer à la vie spirituelle des 'ailes blanches' la vie enfiévrée des coulisses de café-concert? »⁸⁷. Les idéaux chrétiens représentés dans ce film ne sont là que pour permettre au talent de

⁸¹ François Vinneuil, « Français : Les ailes blanches », *Je suis partout*, 2 avril 1943, Ibid., p.9.

⁸² Arthur Hoéré, « Les ailes blanches (le Français et le Biarritz) », *Comoedia*, 13 mars 1943, Ibid., p. 5.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Cela même si cette femme « renonce à tout projet de bonheur personnel pour mettre de l'ordre dans une société marquée, selon le traditionalisme catholique, par toutes les tares de la troisième République : recherche du plaisir, irresponsabilité parentale, adultère, goût de l'argent, égoïsme, ambition personnelle, etc. ». Sellier et Burch, *op. cit.*, p.95.

⁸⁵ H. Contet « À l'écran : « Les ailes blanches », Paris-soir, 14 mars 1943. Recueil, « *Les ailes blanches* » film de Robert Peguy, p.3

⁸⁶ Arthur Hoéré, « Les ailes blanches (le Français et le Biarritz) », *Comoedia*, 13 mars 1943, Ibid, p. 5.

⁸⁷ André Le Bret, « Les nouveaux films, Les ailes blanches », Paris-soir, 16 mars 1943, Ibid, p.8.

l'actrice de s'épanouir dans un rôle où la simplicité est de mise. La morale du film ne semble pas émouvoir spécifiquement les cinéphiles qui au contraire, trouvent qu'elle est mal représentée. Nous pouvons affirmer que le caractère moraliste propre au régime de Vichy ne reçut pas une réception favorable.

Une contradiction importante entre le programme machiste de la Révolution nationale et les représentations masculines que nous offre le film est également perceptible. Premièrement, il y a Siméon, père célibataire qui élève tant bien que mal trois jeunes filles. Celui-ci demande l'aide de la sœur puisqu'il est incapable de savoir ce qui tracasse son aînée. Il se sait dépourvu et c'est la même chose pour Lucette⁸⁸. Bien qu'il tente d'être ferme avec Lucette lorsqu'il apprend son déshonneur, il ne cessera de se repentir pour l'avoir chassé. De plus, dans la scène où Lucette revient, il ne peut garder bien longtemps sa pose colérique, et fait rapidement un sourire en coin lorsqu'il découvre sa fille avec son petit-fils dans les bras. Dès qu'il apprend qu'il s'agit du garçon, il s'exclame de joie⁸⁹. Les représentations suivantes sont celles de Gérard et d'Albert le garagiste, qui se ressemblent beaucoup. Ce sont des hommes amoureux et trop craintifs pour se déclarer à leurs bien-aimées. Dans le cas de Gérard, il se déclare sur son lit de mort, sans même savoir que son amour est justement la personne à qui il se confie au même moment. Pour le cas d'Albert, c'est Cri-Cri qui doit arranger le rendez-vous qui rassemblera les deux amoureux. Lorsque les deux se retrouvent l'un devant l'autre, c'est encore Cri-Cri qui prend les fleurs d'Albert pour les donner à Nadine, puisque le jeune homme est trop timide (Figure 2.4). Finalement, notons la représentation peu flatteuse qui est faite du père de Claire et du père de Robert, celui qui lui est promis. Les deux hommes, dans le but de consolider leur empire financier, vont organiser un mariage entre leurs deux enfants

⁸⁸ « Malheureusement elle est à peu près aussi débrouillarde que moi, et j'ai peur que la vie ne soit méchante pour elle ».

⁸⁹ « Ha! Tout de même, enfin! Un homme dans la maison ».

Figure 2.4 : Cri-Cri prend l'initiative



De droite à gauche : Lysiane Rey, Saturnin Fabre, Jacqueline Pagnol et René Dupuy
dans *Les ailes blanches* de Robert Péguy, 1942.

sans obtenir leur consentement. Leurs machinations causeront les malheurs de leur famille et pousseront Claire à entrer au couvent. Il y a donc une représentation néfaste de ces pères de famille qui, en dirigeant leur famille d'une main de fer, causeront son malheur. Les différentes représentations masculines sont donc contradictoires avec le modèle idéologique de la Révolution nationale : les hommes sont faibles, manquent de courage et d'initiative. Le film de Robert Péguy avait certainement des attraits recherchés par les idéologues du régime. La réception des *Ailes blanches* se limita cependant au talent de Gaby Morlay et à la faiblesse du scénario qui ne sut rendre justice à la dévotion de sœur Claire. Bien que cette dernière soit un archétype d'égérie pétainiste, l'intrigue et son univers quelque peu pernicieux tiennent en échec le message moraliste. L'étude des différentes représentations masculines démontre que le rôle dominant des hommes n'est pas en accord avec l'idéologie officielle. À en croire Jacques Siclier, les idéaux moralistes de ce film étaient voués à l'échec dès le début puisque la création des *Ailes blanches* chercha à retrouver le succès du *Voile bleu* en se servant des valeurs catholiques⁹⁰. Il fut donc motivé par le désir d'une réussite financière plutôt que par une intention consciente de propager le discours politique du gouvernement en place.

2.2.3 *Vénus aveugle*

Ce film d'Abel Gance mettant en vedette Viviane Romance est bien particulier, car il possède une double réception. Sorti sur les écrans en 1941 en zone libre, il fut bloqué par les forces allemandes en zone occupée jusqu'en octobre 1943 où il serait finalement présenté. Abel Gance sut profiter de la période précédant le rationnement de pellicule pour produire ce long film de deux heures trente. Certaines composantes ont rapidement provoqué l'étiquetage de ce film comme pétainiste. Pourtant, de

⁹⁰ Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.102.

nombreux éléments contextuels et cinématographiques semblent mettre en doute cette catégorisation trop simpliste. Que ce soit la dédicace du film faite au Maréchal Pétain ou encore les nombreuses contradictions que proposent les représentations des rôles de sexes, tant masculines que féminines, tous ces composants demandent d'être étudiés en détail pour en comprendre la teneur.

Dans *Vénus aveugle*, Clarisse dite Vénus (Vivienne Romance), chanteuse dans un cabaret et tête d'affiche de la marque de cigarette « Vénus » (d'où elle tient son surnom), découvre qu'elle deviendra aveugle dans les prochains mois. Elle retrouve son bien-aimé Madère (Georges Flamant) et lui fait croire qu'elle l'a trompé et qu'elle ne l'aime plus. Elle veut lui éviter des souffrances inutiles, pour qu'il ne se sacrifie pas pour elle. Après le départ de Madère, Clarisse découvre qu'elle est enceinte de ce dernier. Elle décide alors d'attendre le retour de Madère qui est partie en croisière pour consoler sa peine pour lui annoncer la nouvelle. Cependant, le capitaine s'est marié durant son voyage et a dorénavant une enfant avec sa nouvelle femme Giselle (Lucienne Lemarchand). Apprenant cela, Clarisse repart sans rien dire de sa situation et décide d'élever sa fille Violette seule. Cette dernière tombe malade et décède des suites de sa maladie. Affligée par la mort de sa petite, Vénus perd finalement la vue. Mis au courant de la situation et pris de remords, Madère décide de reconquérir Clarisse sous une fausse identité après que sa femme Giselle l'eût quitté en lui laissant la garde de leur fille. Après une mise en scène rocambolesque, Madère répare son bateau pour une longue croisière et Clarisse, enfin heureuse d'avoir une famille, retrouve la vue. Il s'agit donc d'une histoire de sacrifice et de rédemption, thèmes promus par la Révolution nationale. C'est du moins ce qu'il semble au premier coup d'œil.

Tout d'abord, ce fut un élément du générique d'introduction du film de Gance qui influença profondément les observateurs de l'époque ainsi que les contemporains à

croire à un probable caractère pétainiste de *Vénus aveugle*. En effet, Gance y fit insérer un mot rédigé de sa main. Il y est écrit : « C'est à la France de demain que je voulais dédier ce film, mais puisqu'elle s'est incarnée en vous, Monsieur le Maréchal, permettez que très humblement, je vous le dédie », et signé par Abel Gance (Figure 2.5). Ce message interpella rapidement les historiens-nes du cinéma et les critiques de cinéma, qui firent un rapprochement facile avec un soi-disant caractère pétainiste du film⁹¹. Il n'en est rien. Tout d'abord, plusieurs historiens-nes spécialistes du cinéma ont délaissé le contexte de production de *Vénus aveugle*. À l'époque, des insinuations calomnieuses parues dans certains journaux en zone occupée accusèrent Abel Gance d'être juif, ce qui aurait causé son bannissement immédiat de l'industrie si cela s'était avéré. Le réalisateur dut défendre son « arianisme » pour continuer à tourner son film⁹². Cette dédicace serait donc une forme de preuve des racines françaises de Gance ainsi que de sa dévotion au Maréchal. De plus, l'historien Jeancolas croit que la première du film qui se tint lors d'un gala devant le Tout-Vichy, aurait encouragé Gance dans son zèle⁹³. Ce que Jeancolas omet de dire, c'est que le Maréchal Pétain fut également présent à la première⁹⁴. Il semble alors facile d'accuser l'auteur de collaborationnisme artistique alors que ce dernier avait une chance unique de blanchir son nom devant le Maréchal lui-même. De nombreux plans, très forts en symbolique religieuse, peuvent être une autre cause ayant influencé la perception contemporaine du film. Que ce soit le moment où Clarisse réalise sa cécité à l'orée d'un crucifix (Figure 2.6) ou encore la croisée du cortège funéraire avec le groupe venu assisté au baptême (Figure 2.7), la symbolique est très prononcée tout au long du visionnement.

⁹¹ Voir D'Hugues *op. cit.*, p.273-274 ; Billard ; *op. cit.*, p.378-379 ; Garçon, *op. cit.*, p.31 et Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.80.

⁹² D'Hugues, *op. cit.*, p.198.

⁹³ Jeancolas, *op. cit.*, p.351-352.

⁹⁴ Sylvie Dallet, « Boîter avec toute l'humanité ou la filmographie gancienne et son golem », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 31, 2000, p.8.

Figure 2.5 : L'adresse au Maréchal Pétain

C'est à la France de demain
que je voulais dédier ce film,
mais puisque elle s'est incarnée
en vous, Monseigneur le Maréchal,
permettez que très humblement je
vous le dédie

Abel Gance

Message rédigé de la main d'Abel Gance dans *Vénus aveugle*, 1940

Figure 2.6 et 2.7 : Le symbolisme religieux d'Abel Gance



Viviane Romance dans *Vénus aveugle*, 1940



Le cortège funéraire de la jeune Violette laisse place au groupe venu assister au baptême dans *Vénus aveugle*, 1940

Bien que ce type de scène propose une forme de collaboration entre ces symboles et la chrétienté promue par la Révolution nationale, une étude de l'œuvre d'Abel Gance laisse perplexe, car celui-ci affectionne particulièrement ce type d'images fortes⁹⁵. Comme le dit Claude Beylie, « *Vénus aveugle* est le seul film que je sache, dont chaque plan, chaque réplique, chaque regard sont des promesses tenues de folie, d'amour et de mort »⁹⁶. De plus, Gance écrit lui-même, dans une lettre adressée à Leni Riefenstahl, que *Vénus aveugle* « n'offre aucune prise à la critique et peut passer sur tous les écrans du monde »⁹⁷. Il semble que le contexte de production et les préférences artistiques de Gance eurent une influence sur la perception de *Vénus aveugle*.

Délaissions le contexte de réalisation et de présentation du film pour nous concentrer sur les différentes représentations féminines et masculines que propose *Vénus aveugle*. Très peu a été écrit sur la moralité de ce film et les représentations qu'il engendre. Les analystes modernes se sont souvent contentés d'évoquer le caractère maréchaliste du film sans expliquer le pourquoi de cette affabulation. Pour Burch et Sellier, la diégèse du film n'est qu'une preuve de plus de l'influence de la Révolution nationale dans la construction du film. Selon eux, la jeune femme subit une « lente et douloureuse transformation d'une image païenne en une icône chrétienne »⁹⁸. Pour accéder à ce nouveau statut, Clarisse « doit renoncer à toute autonomie, ce que signifie la métaphore de la cécité. Elle n'existe plus que dans le rôle maternel que lui donne alors la communauté qui la vénère »⁹⁹. Nous pensons qu'il s'agit d'une lecture un peu trop précipitée de l'œuvre qui demande une réévaluation, surtout en ce qui concerne le personnage de Clarisse.

⁹⁵ Sylvie Dallet, « Boîter avec toute l'humanité ou la filmographie gancienne et son golem », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 31, 2000, p.9.

⁹⁶ Claude Beylie, *Cinéma 71*, décembre 1971 dans D'Hugues, *op. cit.*, p.199.

⁹⁷ Dallet, *op. cit.*, p.7.

⁹⁸ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.96.

⁹⁹ Ibid.

Si nous délaissions le caractère mélodramatique du film pour aborder le personnage de Viviane Romance, nous y voyons la représentation d'une femme forte certes, mais qui ne concorde pas toujours avec l'idéal pétainiste. Tout d'abord, Clarisse vit en union libre avec un homme depuis un certain temps déjà. Cela ne l'empêche visiblement pas d'avoir des relations sexuelles, bien qu'implicites, et de tomber enceinte de son amant Madère. Il y a dès le début de l'histoire une contradiction avec le modèle plus catholique désiré par le régime de Vichy¹⁰⁰. Nous avons une représentation qui ne s'accorde pas avec l'idéal de la femme au foyer qui s'occupe uniquement des enfants et de la maison. Cette femme qui travaille au mieux de ses capacités pour pouvoir subvenir à ses besoins et ceux de son enfant sont bien plus proches d'une image réelle de la femme française durant l'Occupation que du mythe propagandiste¹⁰¹. La jeune femme travaille le jour comme retoucheuse de clichés. Durant la morte-saison elle est modèle, ce qui lui vaudra de devenir l'image populaire sur les paquets de cigarettes. Lorsque ses yeux deviennent trop faibles pour lui permettre de retoucher des clichés, elle décide de chanter au cabaret pour subvenir à ses besoins.

Ensuite, considérons la représentation maternelle proposée par le personnage de Vénus. Ce rôle de mère qui est prédominante dans une lecture « pétainiste » de l'œuvre ne possède pas l'importance que l'on veut bien lui accorder. Puisqu'elle devient aveugle, se consacrer à son enfant et ensuite à celui de Madère est la seule tâche qu'elle peut réellement accomplir¹⁰². Elle devient une égérie maternelle « par défaut » en quelque sorte. C'est que le sacrifice de la jeune femme qui décide de quitter son amoureux envoie un message ambigu si l'on fait une analyse basée sur les politiques vichystes. D'un côté elle fait preuve de sacrifice qui est une qualité

¹⁰⁰ Voir Julie Le Gac, *op. cit.*, p.50-51.

¹⁰¹ Voir Eck, *op. cit.*, p.304-310 ; Bard, *op. cit.*, p.136-139 et Pollard, *op. cit.*, p.145-173.

¹⁰² C'est du moins ce que laisse présager le film, puisque Clarisse décide de chanter au *Bouchon rouge* pour se faire des économies. Elle sait qu'elle doit faire « un grand voyage de nuit » et doit se faire des réserves monétaires. De plus, la scène où elle rencontre le vieil aveugle qui mendie dans la rue laisse présager le pire pour son avenir.

recherchée, mais d'un autre côté, elle quitte l'homme et quitte du même coup ses chances de fonder un foyer. Ce n'est que plus tard qu'elle apprend qu'elle est enceinte. L'histoire même du film nous empêche de nous questionner à savoir si Clarisse aurait continué de travailler après le retour de Madère puisque celui-ci est devenu riche. Également, certains éléments propres aux mélodrames et aux émotions que Gance veut susciter remettent en doute le pétainisme du film. Les moments suivant l'enterrement de Violette, alors que la mère endeuillée remplace sa fille par une poupée, démontrent un côté plus macabre de la propagande du régime. La perte de sa fille et le désir d'être mère sont ici représentés comme un moment de folie dans une atmosphère malsaine où la poupée est bercée et couchée. C'est un appel à l'aide, un cri de désespoir de la jeune femme qui ne peut se résoudre à perdre son enfant. Abel Gance présente donc une égérie qui peut difficilement être classée comme pétainiste dans son entièreté.

La représentation masculine de Madère que propose le film n'est pas reluisante et s'accorde mal avec l'idéal désiré. Jaloux et possessif au début, il change complètement pour incarner un homme faible et dépassé qui n'a jamais su comprendre l'immense sacrifice de Clarisse. Il fait le constat déchirant que Clarisse « est aveugle et notre enfant est morte, et je n'ai rien su, rien deviné, rien compris... ». Suivant cet homme effondré, c'est une loque repentante et châtrée qui rampe chez la femme pour se faire pardonner : « je t'en supplie, un mot seulement... Tu vois, je suis venu humble, soumis, prêt à réparer ». Pourtant, elle le repoussa : « tu es mort pour moi en même temps qu'elle ». Elle est stoïque, lui est complètement démoralisé. Cette représentation masculine qui, malgré ces différentes facettes, ne fait que valoriser davantage la grande force de caractère de Vénus. La distanciation des rapports de force est donc importante entre cet homme complètement dépassé par son aveuglement personnel et cette femme qui, réellement atteinte de cécité, reste solide malgré l'adversité.

L'un des éléments qui a attiré notre attention sur ce film est la chanson interprétée par Vénus lors de son retour au cabaret. Intitulée « Je vous déteste les hommes », cette chanson présente toute la complexité de cette œuvre¹⁰³. Cet air, au titre évocateur, est très « féministe » dans son message. Les spectateurs du cabaret qui l'applaudissent à la fin du tour de chant ne semblent pas comprendre toute l'amertume et le dégoût que Clarisse éprouve pour les hommes et tout particulièrement pour Madère. Cette chanson ne semble pas avoir marqué l'historiographie puisqu'en dehors de Burch et Sellier, aucun autre spécialiste du cinéma ne semble y avoir porté attention. Ce qui brouille encore en plus l'interprétation, c'est que dans une très courte scène suivant le tour de chant, Indigo (Jean Aquistapace), le gérant de l'établissement, avoue à sa femme qu'il est l'auteur de la chanson¹⁰⁴. Par son texte et son auteur, la chanson à elle seule brouille la division sur le rôle des genres imposée par le gouvernement de Vichy.

Bien qu'une évolution s'opère dans les personnages interprétés par Viviane Romance et Georges Flamant, leurs caractères respectifs divergent du modèle social promu par l'État français. Si effectivement Vénus devient plus « pétainiste » par son sacrifice personnel, sans pour autant s'accorder totalement avec l'idéal, Madère va s'affaiblir pour s'éloigner du modèle patriarcal. Bien que plusieurs éléments semblent indiquer un sacrifice féminin en accord avec la Révolution nationale, le contexte de production du film et la présence de contradictions et de sous-entendus font de *Vénus aveugle* un film complexe à interpréter qui va au-delà d'une analyse politique trop simpliste.

Ce film faisait donc partie avec *Voile bleu* et *Les ailes blanches* de la catégorie des films qui mettent en scène des égéries du pétainiste. Nous avons démontré que cette épithète n'était peut-être pas méritée. Que ce soit les personnages principaux dans

¹⁰³ Pour la transcription des paroles de cette chanson, voir annexe A.

¹⁰⁴ Il est possible que cette scène qui ne dure que 18 secondes ait été coupée dans la version présentée dans la zone occupée, ce qui pourrait expliquer que les journalistes et les historiens n'y aient pas porté attention.

leurs agissements ou encore les gestes des personnages secondaires, ces trois films proposent trop d'éléments contradictoires dans leur conception scénaristique pour s'accorder en totalité avec les discours de la Révolution nationale.

2.3 *Le bal des passants*, une œuvre contre l'avortement

Le Bal des passants, film de Guillaume Radot, sorti en 1944 comporte un intérêt particulier dans son contexte de production et dans son thème principal : celui de l'avortement. Ce qui est intéressant, c'est que le scénario avait été recommandé par le service de propagande du Ministère de la Famille¹⁰⁵. Une forte empreinte propagandiste marque donc la diégèse, mais l'on peut encore accorder le statut de fiction au film puisque la réalisation et les textes furent laissés à la discrétion de Francis Vincent-Bréchnac et Guillaume Radot, qui avait déjà mis en scène *Le loup des Malveneur* (1943). Il faut rappeler que l'avortement est le fer de lance de la nouvelle politique nataliste vichyste et qu'il peut entraîner de graves sanctions jusqu'à l'exécution pour quiconque le pratiquait¹⁰⁶. Pourtant, l'historiographie a largement laissé de côté ce film qui est sans aucun doute l'un des plus pertinents dans le cadre de notre analyse. *Le bal des passants* est l'œuvre par excellence parmi notre échantillon de films, dans laquelle les thématiques vichystes s'approchent le plus du discours réprobateur entretenu par la propagande. Nous affirmons tout de même que le film fut un échec cuisant quant à la propagation des idéaux s'opposant à l'avortement. Il le fut à cause de sa construction filmique, mais surtout par sa réception désastreuse.

Dans ce mélodrame, après avoir aperçu son mari Claude Amadiou (Jacques Dumesnil) dans ce qui semble être un moment intime avec Cécile (Michèle Martin), Fabienne

¹⁰⁵ Ehrlich, *op. cit.*, p.33.

¹⁰⁶ Voir Olivier, *op. cit.*, p.141-214 et Pollard, *op. cit.*, p.174-194.

(Annie Ducaux) décide de se faire avorter croyant qu'elle s'est fait tromper. Or elle ignore que Céline est en fait la demi-sœur de son mari. Dès qu'elle réalise toute l'horreur de son action, Fabienne décide de se faire soigner en secret pour pouvoir enfanter de nouveau. Elle retrouve son mari au fameux « bal des passants » qui la reprend sans se douter des raisons de son absence. Finalement, il apprend la terrible vérité sur l'avortement de sa femme. Le pianiste décide de partir pour l'Amérique du Sud sans savoir que Fabienne est de nouveau enceinte. Il retrouvera sa femme et sa fille dont il ignore l'existence sept ans plus tard.

Le film dépeint la prise de conscience d'une mauvaise mère qui se transforme en modèle pétainiste. Alors que Fabienne comprend son erreur et le mal qu'elle vient de commettre en avortant son enfant, la manière dont le film présente ce personnage va radicalement changer. C'est dans une thématique chrétienne très vichyste que la jeune femme va expier ses erreurs. Un « chemin de croix » débute pour elle, une marche de rédemption pour ses péchés. Elle doit, par le sacrifice de sa personne, regagner son âme perdue lors de l'avortement. La femme, consciente de ses crimes, mettra tout en jeu, même sa santé, pour obtenir le pardon divin : « j'ai donné la mort inutilement, injustement, je n'ai plus qu'un désir ; réparer, donner la vie ». Malgré les conseils du médecin qui l'implore de se faire opérer suite aux complications de son avortement, la malade ne veut rien entendre. Même si sa vie est en jeu, elle préfère se sacrifier : « tant mieux, j'aurais au moins donné celle-là ». Cette souffrance auto-infligée à caractère vichyste est renforcée par un dialogue virulent contre l'avortement provenant de son mari. Ce dernier tient des mots très durs pour Fabienne ; « un être qui n'a même pas la défense de sa faiblesse [...] c'est plus lâche qu'un assassinat ». Pendant que Claude est parti à l'étranger, Fabienne accouche et connaît les joies d'élever un enfant. Bien que le rapprochement entre la maladie de Fabienne et l'expiation des fautes soit compréhensible, le départ du père est plus problématique. Cette fuite doit servir de moteur aux éléments tragiques du film, nous en convenons. Cependant, si nous nous référons aux lois vichystes en vigueur, la

désertion de foyer est criminelle et Claude Amadieu fut parti durant sept ans¹⁰⁷. Il y a une contradiction qui nous semble assez évidente avec la promotion de la famille par Vichy. Bien qu'il s'agisse d'une tentative de faire comprendre la calamité de l'avortement, le moyen que choisit le mari est considéré comme très grave par le gouvernement en place.

L'étude de la réception et des critiques de ce film est très évocatrice : elles sont incendiaires. La réception que reçut le film démontre peut-être le plus grand échec de la réception des idéaux pétainistes dans le septième art. Pour la plupart des cinéphiles de l'époque, le caractère propagandiste du film fut l'exacte raison pour laquelle il fut si détesté. De plus, ils remettent en question la viabilité du message implicite du film : « d'escamotage en escamotage, de déception en déception, nous aurions pu devenir parfaitement atrabilaires devant une bande aussi laborieusement et arbitrairement tissée »¹⁰⁸. Roger Régent trouva même que l'imbécillité des personnages démontrait à quel point les officiels Français ne connaissaient pas le potentiel du cinéma comme média de propagande¹⁰⁹. Pour Richard Borel, « on est fondé à se demander si ce film empêchera un seul des actes qu'il stigmatise et si les faiseuses d'anges n'avaient pour clients que des femmes dans la situation de l'héroïne, il y aurait du bon pour la repopulation »¹¹⁰. Pour lui tout semble clair : « la meilleure propagande au cinéma est celle qui ne se voit pas »¹¹¹. Même chose du côté de *L'œuvre* où l'on se demande « ce que ce mélo cent pour cent peut apporter de bon et d'efficace à la propagande du Commissariat à la Famille »¹¹². *La Gerbe* du 11 avril 1944 le déclare également le

¹⁰⁷ Rouquet, *op. cit.*, p.66.

¹⁰⁸ G. de Brasparts, « Le bal des passants (Colisée-Aubert-Palace), *L'Écho de la France*, 8-9 avril 1944, Recueil, « *Le bal des passants* » film de Guillaume Radot, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1944, p.2.

¹⁰⁹ Régent, *op. cit.*, p.251.

¹¹⁰ Richard Borel, « le bal des passants », *Panorama*, 13 avril 1944, Recueil, « *Le bal des passants* » film de Guillaume Radot, p.3.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Jean Laffray, « Le Bal des Passants, au Colisée et à l'Aubert Palace », *L'Œuvre*, avril 1944, Ibid., p.6.

film comme « imposé » et « subventionné » et le considère comme étant de la «mauvaise propagande »¹¹³. Roger Charmoy, rédacteur au journal collaborationniste *l'Appel*, ne cache pas son appréciation du message du film. Pour lui, cet « ouvrage sur la honte, et les périls de l'avortement » fut une « bonne et sage initiative, et dont, il faut grandement louer ceux qui l'ont eu »¹¹⁴. Il dénote cependant l'incapacité du film à dénoncer assez féroceement l'avortement¹¹⁵. La fin est ce qui présente le plus gros problème : « un dénouement désespéré comporterait peut-être la plus efficace des leçons, et le film pourrait finir là ». Malheureusement, « tout est peu vraisemblable, tout frise presque le ridicule » et *Le bal des passants* est finalement, «sans valeur d'exemple »¹¹⁶. Même opinion de la part de la C.C.R. Bien qu'elle salue le désir du film de lutter contre l'avortement, elle reconnaît que « l'effet est contrarié par les invraisemblances du scénario »¹¹⁷. Les mêmes reproches sont émis de la part des collaborationnistes de gauche. Dans *L'Atelier*, l'auteur considère que l'histoire met en scène « un cas exceptionnel dont les péripéties meublent peut-être le film, mais qui ne prouve rien du tout contre le fait qu'on veut combattre »¹¹⁸.

Les imbroglios du film ne s'arrêtent pas là. M.L. eut la clairvoyance de noter une faille importante dans la construction du scénario. Claude est né d'une nuit d'amour entre son père et une inconnue lors d'un bal. Si sa mère avait eu recours à l'avortement, il n'y aurait « pas eu de Claude, et il n'y aurait eu aucun des gros et petits ennuis subséquents »¹¹⁹. L'intrigue de départ du film est donc un échec de scénarisation, car il minimise dans une certaine mesure l'avortement. Une citation de

¹¹³ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.122-123.

¹¹⁴ Roger Charmoy, « Le bal des passants, au Colisée », *L'Appel*, 20 avril 1944, Recueil, « *Le bal des passants* » film de Guillaume Radot, p.4.

¹¹⁵ « L'enfer des fautes contre la vie, ça doit brûler en flammes chaudes, dangereuses, et, pour en donner la crainte véritable, il ne faut pas se borner à recourir aux feux de Bengale ou aux petits pots d'explosifs. Ibid.

¹¹⁶ Ibid., p.5

¹¹⁷ Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p. 452.

¹¹⁸ M.L., « Le bal des passants, où la propagande pour la famille s'égare dans de drôles de sentiers... », *L'Atelier*, 22 avril 1944. Recueil, « *Le bal des passants* » film de Guillaume Radot, p.8.

¹¹⁹ Ibid.

L'Atelier résume parfaitement *Le bal des passants* : « ce qu'il y a de plus sincèrement avorté là-dedans c'est le résultat qu'on cherchait »¹²⁰.

Ce film fut un échec total dans son articulation d'une propagande vichyste trop évidente qui provoqua une réception désastreuse. Pour les observateurs plus « neutres », le film n'offrait rien d'intéressant en terme cinématographique. Pour les collaborationnistes, *Le bal des passants* n'avait pas assez poussé les arguments en faveur de la lutte contre l'avortement, soit parce qu'elle n'était pas assez sévère, soit qu'elle était ruinée par le contexte narratif du film. Ce ne fut pas le seul film à subir ce traitement. Bien qu'il ne fasse pas partie de notre échantillon, le film *Patricia* (1942) de Paul Mesnier subit un traitement similaire dans la presse pour les mêmes raisons¹²¹. Bien que certains critiques aient semblé être interpellés par les arguments natalistes du film, sa réalisation fut un échec total.

À la lumière de cette analyse de ces six films considérés comme les plus « pétainistes » de l'époque, nous pouvons affirmer que ce qualificatif ne semble pas totalement justifié. Bien souvent, les représentations dans ces films entrent en contradiction avec la politique et la propagande vichyste en matière de division sexuelle. Dans plusieurs cas, le cinéma nous présente de jeunes femmes qui sont en contrôle de leur corps et de leurs actions, et qui agissent selon leur propre volonté. Elles ne sont pas soumises à aucune forme de contrôle patriarcale. Il s'agit également de jeunes filles qui sont affectées par une grossesse hors mariage et qui valorisent bien davantage l'amour vrai et sincère que la bienséance et la moralité. Sans nécessairement s'opposer de front aux politiques vichystes, le désir de liberté sexuelle et amoureuse de ces femmes ébranle l'archétype des films pétainistes. Gaby Morlay, avec ses personnages de pieuses femmes, éclipse par sa popularité toute tentative de

¹²⁰ M.L., « Le bal des passants, où la propagande pour la famille s'égare dans de drôles de sentiers... », *Ibid.*, p.8.

¹²¹ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.119.

lecture trop politique de ses films. Les pères et les hommes quant à eux n'incarnent pas la force patriarcale tant désirée par le régime dans la loi du 22 septembre 1942. Tous monoparentaux, ces hommes ont de la difficulté à comprendre leurs filles (car ils en ont souvent plusieurs) et ne savent obtenir le respect qui leur est dû. Autrement, c'est le scénario lui-même qui affaiblit certains des éléments moralistes, au profit d'un dénouement heureux que le public sache apprécier.

Même avec une censure particulièrement déterminée, les réalisateurs et les auteurs de films proposent des représentations de genre qui ne s'accorderont pas du tout ou partiellement avec les désirs de l'État. Les cinéastes ne pouvaient s'empêcher de mettre en scène des hommes faibles et des femmes qui défient leur autorité. Bien qu'en surface ces films plussent vraisemblablement aux censeurs, il n'en reste pas moins que sous l'apparence d'un film régional se trouvait toute la déchéance du patriarcat. Alors que ces longs métrages sont considérés comme reflétant, au moins partiellement les valeurs de la Révolution nationale, d'autres films allaient quant à eux opposer une résistance beaucoup plus directe aux idéaux de la Révolution nationale.

CHAPITRE III

LA SOCIÉTÉ CONTINENTAL FILMS

L'arrivée de l'occupant allemand transforma en profondeur l'industrie cinématographique française. La volonté expansionniste nazie sur son ancienne rivale força le gouvernement français nouvellement constitué à centraliser les métiers du cinéma. Malgré tout, certaines compagnies outre-Rhin s'installèrent solidement en France et la plus importante de toutes fut la Continental Films. La firme allemande de droits français joua un rôle capital dans l'industrie cinématographique durant sa courte existence de 1940 à 1944. Elle produisit une trentaine de films sur un total de 220, soit deux fois plus que la deuxième société de production¹. Pourtant, bien que certains de ces films soient devenus des classiques, très peu est écrit sur l'ensemble des créations de la Continental². La Continental mérite une attention particulière, car elle constitue un microcosme dans la société cinématographique française de l'époque. Son statut particulier la soustrait à l'obligation de se conformer à la censure du comité consultatif français, permettant à ses auteurs de produire des films en contradiction avec la Révolution nationale³. Cette liberté artistique eut également un effet sur l'autocensure, encourageant l'exploration de nouvelles approches cinématographiques qui était impossible chez les autres sociétés de production.

¹ Ces films sont annotés de la lettre (C) dans notre filmographie.

² Bien que la totalité des ouvrages traitant de l'histoire du cinéma durant l'Occupation ait abordé la Continental, sa création, sa censure et son directeur, aucun ne s'est consacré spécifiquement à une analyse d'ensemble des œuvres qui y furent produites.

³ Sur la censure allemande voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.90-119 et Leglise, *op. cit.*, p.61-62.

Certains réalisateurs de la firme brisèrent ou modifièrent certains codes filmiques datant de l'entre-deux-guerres et qui supportaient la vision normative en matière de sexualité du régime de Vichy. Il nous semblait essentiel d'aborder ces films, car ils proposent les représentations du genre les plus contradictoires avec le discours de Pétain que nous ayons observé dans notre échantillon. Les hommes n'ont jamais été dépeints de manière aussi caustique. Le patriarcat se révèle particulièrement inefficace, crédule et incapable de faire respecter une quelconque autorité. Par ailleurs, les femmes prendront la relève avec leur initiative et leur bonne volonté. Lorsqu'elles n'incarnent pas un substitut aux mâles, c'est qu'elles ont leurs propres désirs à réaliser et décident de suivre leur propre chemin. De façon unique dans le cinéma de l'Occupation, les films de la firme allemande proposent une vision plus personnelle des femmes, une ouverture sur leurs aspirations profondes et même parfois, leurs pulsions sexuelles. C'est avec des thèmes comme l'adultère, l'avortement, l'assassinat et dans un langage parfois grossier que ces films rejettent le moralisme puéril imposé par la censure vichyste. Nous avançons également que la Continental Films donna la liberté nécessaire aux artisans du cinéma pour produire des œuvres de qualité, appréciées du public et de la critique, qui ignorèrent complètement le moralisme de Vichy et sa volonté misogyne de contrôle du corps féminin. Bien que *Le corbeau*, *Premier Rendez-vous* et *L'assassin habite au 21* soient des classiques qui demandent à être revisité⁴, *Pierre et Jean*, *Le dernier des six* et *Le val d'enfer* n'ont laissé que peu de traces dans les études scientifiques⁵.

⁴ Plusieurs ouvrages et articles furent consacrés au *Corbeau*, à *L'assassin habite au 21* et à *Premier rendez-vous*. La popularité du *Corbeau* est évidente lorsqu'on sait que l'affiche du film et certains de ses extraits servirent de couverture pour plusieurs ouvrages comme *De Blum à Pétain* de Garçon, *La vie culturelle sous Vichy* de Rioux et *La France de Pétain et son cinéma* de Siclier. Même chose pour *Premier rendez-vous* avec les couvertures des livres D'Hugues et Burch et Sellier.

⁵ Ces trois derniers films ont laissé beaucoup moins de traces écrites. Pour le *Val d'enfer*, en dehors du livre de Burch et Sellier, aucun des ouvrages de notre bibliographie ne comporte une analyse du film. En fait, la vaste majorité de ceux-ci ne font même pas mention du film, sauf Philippe D'Hugues qui n'en parle que dans l'énonciation des œuvres de Maurice Tourneur durant l'Occupation. Quant à *Pierre et Jean*, en dehors d'une simple mention dans l'énumération des œuvres produites par Cayatte, *Pierre et Jean* ne fut pas analysé par les historiens-nes en dehors de Roger Régent qui l'aborde brièvement. Voir Roger Régent, *op. cit.*, p.230-231. Pour *Le dernier des six*, bien qu'il fût mentionné

3.1 Résumés des films

Pour faciliter la compréhension de nos analyses, nous commençons en résumant les quatre films principaux que nous aborderons au cours de ce chapitre, tout en soulignant les éléments les plus intéressants. Il s'agit de *Premier Rendez-vous*, *Le val d'enfer*, *Pierre et Jean*, et *Le corbeau*.

Premier rendez-vous est un film d'Henri Decoin sorti en 1941. Il fut le premier à être entièrement produit durant l'Occupation allemande. Il s'agit aussi d'un des seuls films français à être exporté en Allemagne durant la guerre⁶. L'histoire débute avec Micheline (Danielle Darrieux), une jeune orpheline qui entretient une correspondance avec un homme à travers les petites annonces d'un journal. Certaine qu'il s'agit du prince charmant, elle donne rendez-vous à l'homme et fugue du pensionnat pour le rejoindre dans un café. Cependant, ce dernier n'est ni beau ni jeune. Nicolas Rougemont (Fernand Ledoux), un professeur de littérature peu apprécié par ses élèves, prend conscience de leur différence d'âge en la voyant et fait croire à Micheline qu'il est venu à la place de son neveu, Pierre (Louis Jourdan). Le jeune homme, qui est simplement un des anciens élèves de Nicolas, n'a aucune idée de cette correspondance. Nicolas décide de cacher la fugitive chez lui au collège en attendant la venue de Pierre. En concordance avec les comédies romantiques classiques, le jeune homme rencontre Micheline et tombe amoureux. Après s'être fait retrouver par la surveillante du pensionnat, Nicolas adopte Micheline qui part en train avec son amoureux.

Le val d'enfer semble tout à fait indiqué pour démontrer cette liberté créatrice qui contredit la propagande de l'État en plus de bien représenter cette atmosphère

plus souvent que les deux autres films, la popularité des autres films policiers semble avoir relégué l'œuvre de Lacombe au second rang derrière des films comme *L'assassin habite au 21*.

⁶ Avec *Caprices* de Léo Joannon et *Le dernier des six* de Georges Lacombe et Henri-Georges Clouzot. Dans Ehrlich, *op. cit.*, p.152.

filmique oppressante et malsaine qui caractérise certains films de la Continental. Produit en 1943 par Maurice Tourneur et Carlo Rim, *Le val d'enfer* traite entre autres de la violence physique entre mari et femme. Cette notion influence la perception que laisse le film tant sur les critiques de l'époque que sur le spectateur contemporain. Dans ce mélodrame, l'un des seuls tournés par la Continental⁷, Noël Bienvenu (Gabriel Gabrio), un quinquagénaire veuf supervise une exploitation minière et vit avec ses parents (Édouard Delmont et Gabrielle Fontan). Romieux (Paul Fournier), son vieil ami, sur le point de mourir après un grave accident, lui parle de sa fille Marthe (Ginette Leclerc). Cette dernière mène une mauvaise vie et son père s'en désole. Il demande à Noël d'aller la voir. Le contremaître annonce la mort de Romieux à sa fille et devant le désespoir de la jeune femme de 23 ans son aînée, il décide de l'héberger. Ils deviennent amoureux et s'épousent. Cependant, il délaisse rapidement sa femme qui se console dans les bras du capitaine du remorqueur. Tous connaissent l'existence de cette relation sauf Noël, bien entendu. Sauvage (George Patrix), un ami de Noël, provoque la mort de Marthe en la guidant sous une mine qui l'emporte. Le chagrin de l'homme est finalement consolé par le retour de son fils sorti de prison et qui décide de travailler à ses côtés.

Le film d'André Cayatte *Pierre et Jean* s'inscrit parmi certaines œuvres de la Continental dont les personnages ambigus rejettent la dichotomie vichyste du rôle des sexes. Présenté sur les écrans en 1943, il s'agit d'une adaptation du roman de Maupassant rédigé en 1887. Comme plusieurs cinéastes durant l'Occupation, Cayatte puise dans la littérature française pour s'inspirer⁸. Puisqu'ils ne représentaient aucun thème subversif, ces adaptations passèrent facilement la censure⁹. Cependant,

⁷ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.87.

⁸ Il fit également une adaptation de *La fausse maîtresse* de Balzac en 1942 et *Au bonheur des dames* de Zola en 1943. Plusieurs autres travaillant pour des compagnies françaises firent également des adaptations: *La duchesse de Langeais* de Jacques de Baroncelli (1943), *Le Colonel Chabert* de René Le Hénaff (1943) ou encore *Vautrin* de Pierre Billon (1943).

⁹ Dans le cas de *Pierre et Jean*, il semble qu'il y ait eu tout de même une petite modification. En effet, le nom de famille du docteur dans l'œuvre originale qui était « Maréchal » fut changé pour

l'histoire originale et davantage la version filmique proposent une représentation des sexes qui est en nette contradiction avec le modèle de vertu vichyste. Dans l'adaptation de Cayatte, Alice (Renée Saint-Cyr) est mariée à Marcel Roland (Noël Roquevert), un homme vaniteux et fruste. Ils ont un enfant, Pierre. Alors que toute la famille est au parc, Pierre, suite à la colère de son père, se jette dans une rivière. Le fils est sauvé par le docteur Marchat (Jacques Dumesnil) qui devient un ami proche de la famille, si proche qu'il devint l'amant d'Alice. Alors que les deux amoureux décident de partir refaire leur vie avec Pierre, ce dernier tombe gravement malade. Devant la douleur et le chagrin qu'exprime Roland à l'idée de perdre son fils, Alice décide de rester avec lui malgré tout, ne pouvant pas séparer Pierre de son père. Marchat décide de s'exiler dans les colonies face à ce revirement de situation. Après avoir eu un autre fils dénommé Jean, Marcel et Alice apprennent, vingt ans plus tard, que leur vieil ami Marchat lègue toute sa fortune à leur cadet. À force de soupçons, Pierre découvre la vérité, que Jean est le fils de Marchat! Une violente dispute éclate entre les deux hommes et ne voulant pas ruiner la relation entre Jean et leur mère en révélant la triste vérité, Pierre décide de partir exercer dans les colonies¹⁰.

Dans le cadre de notre analyse, *Le corbeau* du réalisateur Henri-Georges Clouzot et du scénariste Louis Chavance est un incontournable pour ses nombreux aspects qui contrecarrent le discours propagandiste de Vichy avec une force unique¹¹. Paru en exclusivité parisienne le 28 septembre 1943, le film a hérité d'une bien mauvaise réputation, autant à sa sortie qu'après la Libération. *Le corbeau* offre un renversement des rôles sexués qui est très équivoque, tant sur le plan des normes sociales que cinématographiques. Ces changements minent les stéréotypes féminins

« Marchat », probablement pour éviter toute forme de lien entre le personnage et le Maréchal Pétain.

¹⁰ Marcel, qui se retourne vers sa femme émue, fait réaliser à sa femme et aux spectateurs tout le drame de la situation : « Pierre parti, Jean marié, nous voilà tout seuls ma pauvre vieille...tout seuls en tête à tête, jusqu'à notre mort... ».

¹¹ Le scénario original dont le titre était *L'Œil du serpent* avait été déposé en 1937 à la Société des auteurs par Chavance lui-même. Ironiquement, le scénariste a contribué au film *La nuit merveilleuse*, le film de fiction le plus « pétainiste » de l'époque.

et masculins promus par Vichy. Également, par ses thèmes sensibles qu'il aborde comme l'avortement, la délation par lettre anonyme ou le désir sexuel, *Le corbeau* est un pied de nez monumental aux autorités de Vichy ainsi qu'à sa censure.

Dans ce film noir, la petite ville de Saint-Robin devient la cible d'un torrent de lettres anonymes dénonçant les actes reprochables des membres de la petite communauté¹². Toutes signées par « le Corbeau », ces lettres vont causer la panique et le désordre dans la ville. Le docteur Rémy Germain (Pierre Fresnay), arrivé depuis peu, devient la première victime du Corbeau, qui l'accuse d'être un avorteur et d'entretenir une relation adultère avec Laura Vorzet (Micheline Francey), femme du psychiatre Michel Vorzet (Pierre Larquay). La situation prend une tournure dramatique quand un cancéreux, inconscient de sa situation médicale, s'ouvre la gorge à la lecture d'une lettre du Corbeau lui annonçant son triste état. À ses funérailles, une autre lettre accuse l'infirmière Marie Corbin (Hélène Manson) d'être la cause du suicide et des lettres. Elle est jetée en prison. Après une accalmie, les lettres apparaissent de nouveau, innocentant du fait même l'infirmière. Une enquête est menée et après les aveux du docteur Vorzet, sa propre femme est envoyée en hôpital psychiatrique. Alors que le docteur Germain croit que tout est enfin fini, il trouve Vorzet inanimé sur son bureau, égorgé par la mère du suicidé.

3.2 Les représentations masculines : incarnation d'une faiblesse

Tous les films présentés ci-haut possèdent une caractéristique similaire : la médiocrité des représentations masculines et des figures d'autorité patriarcale. Parfois comiques, parfois sévères, ces hommes sont frappés par une incapacité à prendre des décisions, comprendre les femmes ou imposer leur autorité. Les films de la Continental

¹² Nous pouvons mentionner que la musique n'est présente que lors des génériques d'introduction et de fin. Cela ajoute à la profondeur macabre du film et à l'atmosphère étouffante que projette le film.

s'opposent directement au modèle patriarcal vichyste qui devait faire de l'homme le chef incontesté du foyer. Bien que durant l'entre-deux-guerres les journalistes fussent habitués à voir des représentations masculines fortes, ils ne commentèrent pas le changement radical qui survint pendant l'Occupation.

La toute première figure patriarcale que propose la Continental s'incarne dans le personnage de Nicolas Rougemont, interprété par Fernand Ledoux dans *Premier Rendez-vous*. Cette comédie romantique qui semble légère à première vue s'entrecroise avec un mélodrame masculin, à propos de la honte et de l'exclusion personnifiée par le professeur de littérature¹³. Celui-ci, loin d'inspirer le respect de ses élèves et encore moins l'admiration des jeunes femmes, est le personnage le plus « émasculé » de notre échantillon. La construction même du scénario démontre la faiblesse de l'homme plus âgé qui est incapable d'être pris au sérieux comme figure masculine et virile.

Le professeur dévoile tout le pathétique de son caractère dès sa première rencontre avec Micheline. Lorsque celle-ci entre dans le café, elle tourne sur elle-même tout en scrutant les lieux, sans porter la moindre attention à Nicolas qui pourtant l'observe. Il s'adresse à elle et en voyant son incrédulité lui dit : « je déçois votre imagination n'est-ce pas? N'essayer pas de nier votre regard était très éloquent ». Sa maladresse et le ridicule de sa situation augmentent à mesure qu'il continue sa conversation, comprenant qu'il n'a aucune chance de séduire la jeune fille¹⁴. Ensuite, les quelques scènes se déroulant dans la salle de classe sont révélatrices du manque d'autorité de cet homme, dont le désappointement amoureux est reflété par l'humiliation subie

¹³ Judith Mayne, « Danielle Darrieux, French Female Stardom, and the Occupation », *Studies in French Cinema*, vol. 10, no. 2, p.184.

¹⁴ « Vous avez pu croire un instant que c'était moi? » dit Nicolas avec ironie.

-« Ha non » répond Micheline, eu peu embarrassée.

-« Merci » répond Nicolas par politesse, mais qui, comble de l'humiliation, vient de remercier une femme qui l'a décrit inconsciemment comme inintéressant!

quotidiennement par ses élèves¹⁵. Ceux-ci lui en font voir de toutes les couleurs : ils lancent des avions de papier, chantent une chanson moqueuse à son sujet et vont même jusqu'à dessiner une caricature de leur professeur au tableau (Figure 3.1). Ce manque de respect flagrant envers le professeur s'explique par son absence de sévérité. Cela devient évident lorsque son collègue Rollan (Jean Tissier) vient remplacer Nicolas qui est absent. La classe est alors très respectueuse et les élèves ne disent pas un mot. Pourtant, le personnage interprété par Jean Tissier ne colle toujours pas avec le modèle plus classique d'autorité pétainiste. Bien que de son propre aveu, ses élèves « l'ont adopté et ils lui obéissent bien mieux qu'à personne », faisant de lui une figure d'autorité plausible, la frivolité de ses relations amoureuses nuit à la concrétisation du statut de patriarche respectable. Rollan incarne difficilement un modèle paternel vichyste, car il ne semble pas désireux de se marier ni de former une famille.

Au contraire, il semble aller d'aventures en aventures comme le démontre sa conversation avec Nicolas¹⁶. Pour ses élèves, il est plus un ami qu'une figure d'autorité. Rollan le constate lui-même : « il y en a qui se font craindre, moi j'aime mieux me faire aimer ». Son manque de sérieux nuit à établir une aura paternaliste autour du personnage ; il agit plus comme un adolescent qu'un adulte. Bien qu'il ne soit pas une réelle incarnation du patriarcat, il sait malgré tout faire imposer le respect, alors que Nicolas, qui a plutôt des désirs de s'établir avec une seule femme, est incapable d'obtenir du respect de la part de ses étudiants. Il est donc surpassé par une figure d'autorité pourtant défaillante, révélant irrémédiablement sa faiblesse. Le troisième

¹⁵ Mayne, *op. cit.*, p.183.

¹⁶ Rollan confirme à son ami que la femme avec qui il a rendez-vous, « c'est pas celle de l'autre fois ». Lorsqu'il remarque l'heure, Rollan se dépêche à finir son verre, car il doit téléphoner à sa « belle », car « c'est l'heure où son mari est absent ». Ce personnage, qui semble pratiquer l'adultère, s'oppose à cette figure de père fidèle qui est un pilier du modèle pétainiste.

Figure 3.1 : La caricature de Nicolas Rougemont



Fernand Ledoux dans *Premier rendez-vous* d'Henri Decoin, 1940

et dernier moment, sans doute le plus représentatif du film, est celui où Nicolas décide d'adopter légalement Micheline pour lui éviter le centre de correction. Le personnage s'inflige une forme d'émasculatation en changeant complètement le rapport initial qu'il entretenait avec Micheline. Il n'est plus question d'un amour charnel, mais bien d'une forme d'affection parentale mêlé à de la culpabilité. Ces scènes du film démontrent l'étendue de l'inaction du personnage, dans une proportion unique au film de Decoin. De plus, l'analyse des articles de journaux de l'époque corrobore cette vision du personnage qui est perçu comme « un brave homme, sentimental, laid, et timide »¹⁷ ainsi que « délicat entre tous, un peu ridicule, un peu pitoyable »¹⁸.

Pourtant, bien que le personnage de Nicolas Rougemont soit faible, il est conscient de sa condition. Le personnage de Marcel dans le film de *Pierre et Jean* est l'une des représentations masculines les plus pathétiques que nous ait fournies notre échantillon. Son insouciance quant à la relation adultère qu'entretient sa femme avec celui qu'il considère comme son meilleur ami fait de lui un homme risible. La scène la plus équivoque du film à cet égard demeure la ballade en bicyclette entre les trois comparses. Roland, qui est victime d'une crevaison, décide de la réparer et finit par démonter son vélo en entier, incapable de trouver la source du problème (Figure 3.2). Durant ce temps, le docteur et Alice font plus ample connaissance en dansant le tango et en buvant du champagne. Un moment de bonheur qui scelle leur amour, et ce à la barbe du mari inconscient qui leur avait dit de « partir devant ». Plus tard, alors que Marchat s'interroge sur la manière d'expliquer leur départ imminent au jeune Pierre, Alice sait que l'enfant est en mesure de comprendre : « Pierre est un enfant très intelligent, il sait très bien que son père est incapable de l'élever ». Selon elle, même son fils de cinq ans comprend l'incapacité de son propre père à l'élever convenablement. Cet entendement que le père est inapte s'observe également dans

¹⁷ Françoise Holbane, « Films nouveaux : Premier rendez-vous », *Paris-Soir*, 20 août 1941. Recueil, « *Premier rendez-vous* » film de Henri Decoin, Recueil, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, p.12.

¹⁸ André Robert, « Normandie. Premier Rendez-vous, de M. Decoin », « s.l. », « s.d. ». Ibid., p.11.

les articles de journaux de l'époque : « aveugle et incompréhensif, [il] nage dans une félicité ridiculement béate »¹⁹. Ce protagoniste n'a absolument rien de glorieux et le patriarcat qu'il tente de personnifier est ridiculisé par cet « éternel mari médiocre »²⁰. Marcel n'est même pas capable de rabrouer le client du magasin qui fait des avances à sa femme. Alors qu'il s'apprête à corriger l'homme²¹, ce dernier, un champion de boxe, le frappe et l'envoie dans une vitrine, assommant le commerçant (Figure 3.3). Bien que colérique, le personnage de Marcel inspire plus le rire que le respect.

Certains films démontrent la faiblesse du patriarcat en proposant des personnages moins ridicules que Marcel ou Nicolas, mais dont la sévérité ne saura établir l'autorité. Ces hommes restent démunis face à l'adversité et sont incapables d'obtenir le respect dû à leur rang. Dans *le Val d'enfer*, la figure patriarcale qu'est Noël Bienvenu est plus sérieuse que dans les deux films précédents. Celui-ci est « un veuf ombrageux à la parole fruste »²², cocu et amer de cette vie qui lui a pris sa femme et qui a fait de son fils un malfrat. Pourtant il est frappé par le même aveuglement qui touche Marcel. Après son second mariage, tous comprennent que la mariée n'est pas fidèle à Noël, qui ne se doute pas de la gravité de la situation. Comme le dit le journaliste Vinneuil : « le brave M. Gabrio sera moralement cocu avant même d'avoir enjambé le lit conjugal »²³. Même ses parents, qui sont âgés, comprennent rapidement le double jeu de Marthe pour les obliger à quitter le foyer familial. Il s'agit encore une fois d'un modèle de chef de famille inconscient de la situation d'adultère qui frappe son ménage. Les critiques cinématographiques perçoivent tous sans exception Noël comme un bougre un peu naïf et reconnaissent la défaillance de

¹⁹ « Un travail honnête », *Révolution nationale*, 15 janvier 1944. Recueil, « *Le val d'enfer* » film de Maurice Tourneur, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.11.

²⁰ Régent, *op. cit.*, p.231.

²¹ « Je vais lui apprendre à faire le joli cœur! Je vais lui foutre une de ces corrections! »

²² François Vinneuil, « Tragédie-bouillabaisse. Biarritz : Le val d'enfer », *Je suis partout*, 1^{er} octobre 1943. Recueil, « *Le val d'enfer* » film de Maurice Tourneur, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.5.

²³ Ibid.

Figure 3.2 et 3.3 : Marcel, un mari ridicule et faible



Noël Roquevert dans *Pierre et Jean* d'André Cayatte, 1943



Renée St-Cyr et Noël Roquevert dans *Pierre et Jean* d'André Cayatte, 1943

cet homme « vulgaire » et « balourd » dans l'adultère dont il est victime²⁴. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le personnage de Noël Bienvenu introduit avec lui la violence dans le couple. Cependant, celle-ci est la concrétisation de l'échec du père plutôt qu'un moyen de réprimande classique. Le contremaître est un homme qui n'a pas peur de cogner. Il ne dénie pas sa part de responsabilité dans les mésaventures de son fils : « j'ai essayé d'en faire un homme, j'ai pas pu ». D'entrée de jeu, l'homme ne représente pas l'autorité qui sait se faire obéir, car il a échoué dans son rôle de père. Il ne se gêne pas par contre pour gifler son propre fils devant le juge d'instruction. Il use de violence une seconde fois, alors qu'il commence à se douter que sa femme le trompe²⁵. Il la déshabille des épaules avec une violence et une colère qui suggère l'imminence d'un viol. De plus, devant le manque de déni de sa femme contre ses allégations d'adultère qu'il tient, Noël l'empoigne par la gorge et commence à l'étrangler tout en la traitant de « salope » (Figure 3.4). Cette scène expose deux éléments importants. Premièrement, elle démontre encore une fois la faiblesse de l'homme, car son utilisation de la force est toujours en réaction de son incapacité à se faire respecter. Elle est émotive et de courte durée. Comme le dit Noël en desserrant sa prise du cou de Marthe : « n'ait pas peur, je te ferai pas de mal. Je t'aime trop pour ça...je t'aime trop ». Il a trop d'affection pour sa femme pour pleinement assumer son rôle de maître de la maison. Il reconnaît ainsi la futilité de son geste. Deuxièmement, ce type de violence physique qui frôle la violence sexuelle n'est pas visible dans les films produits en dehors de la Continental. Ces images exposées aux spectateurs s'éloignent grandement de ce que la censure vichyste désirait projeter du couple harmonieux sur les écrans de la France²⁶.

²⁴ Marcel Lapierre, « Val d'enfer », *L'Atelier*, 2 octobre 1943. Ibid., p.1.

²⁵ Il croit cependant que Marthe le « trompe » avec son amant resté à Paris, celui qui s'est fait emprisonner, alors que la jeune femme a bel et bien comme amant le capitaine du remorqueur. Cela démontre encore une fois toute la naïveté de Noël qui croit avoir enfin compris, mais qui est encore bien loin de la vérité.

²⁶ Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.94.

Figure 3.4 : Noël tentant d'étrangler Marthe



Ginette Leclerc et Gabriel Gabrio dans *Le val d'enfer* de Maurice Tourneur, 1943

Néanmoins, il n'y a pas que Marthe, par son adultère, qui affaiblit symboliquement l'autorité de Noël. Le personnage du grand-père, sorte d'anti-patriarche, vient également diminuer la prééminence de son fils, chef de famille incontesté. Le vieillard ne cesse de mettre en garde son fils contre ce mariage avec cette femme plus jeune qu'il ne pourra satisfaire. Cette mise en avant d'un problème sexuel est d'ailleurs très rare pendant cette période²⁷. La mise en garde contre ce couple dont la différence d'âge est importante est d'autant plus surprenante en comparaison avec le cinéma de l'entre-deux-guerres, qui offrait principalement à l'écran ce type de couple²⁸. Le vieil homme sait bien « qu'une femme qui joue avec la solitude, c'est comme un enfant avec des allumettes ». Il ordonne alors à son fils: « prend la carriole et amène-la en promenade, grand couillon »²⁹. Le chef de famille se fait ramener à l'ordre par l'ancienne figure patriarcale, qui devrait être déclassée. Un autre exemple de la faiblesse des pères dans *Le val d'enfer* est celui de Romieux. Ce dernier, qui ne comprend pas les choix de vie de sa fille, a initialement menti à son ami Noël pour lui cacher sa honte, en lui disant que sa fille « fait toujours la sténo chez son armateur ». Un constat d'échec honteux de l'autorité paternelle, autant plus que lorsqu'elle était jeune, Romieux « lui foutait des roustes à lui dévirer la tête ». Visiblement cela n'aura servi à rien et il sera obligé de faire appel à un ami pour prendre en charge son échec parental. De plus, le film est l'un des rares à mettre en scène le milieu ouvrier qui était populaire durant la période du Front national. Cependant, la thématique est toute autre puisque dans les films l'entre-deux-guerres, les ouvriers étaient « tous de braves gens et triomphaient des louches exploiters »³⁰. Le film dresse un portrait de ces « vrais hommes », ces vrais travailleurs comme étant grossiers, coureurs de jupons et évidemment, violents. Alors que les autres sociétés de

²⁷ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.87.

²⁸ Voir la première partie du livre de Sellier et Burch, *op. cit.*, « Les années 30 : le règne du père » p.19-82.

²⁹ Nous pouvons noter l'utilisation d'un terme grossier qui est rarement entendu dans ce cinéma normalement censuré et où même les scènes de baisers sont à peine visibles. C'est encore un élément propre à la Continental.

³⁰ Azzopardi, *op. cit.*, p.203.

production françaises évitent le sujet, du monde ouvrier, Tourneur l'aborde de front. *Le Val d'enfer*, avec ses différentes figures masculines, démontre toute la faiblesse des pères. Chacun d'eux ne peut rivaliser, ni contenir le personnage de Marthe : son père Romieux est incapable de lui inculquer une bonne morale, son mari est fait cocu et le vieux grand-père doit quitter sa propre maison devant l'enlisement de la situation familiale. Tous ces hommes sont indignes du modèle de stabilité familiale que promeut l'État français.

Noël Bienvenu est un individu certes violent, mais qui est imprégné d'une moralité exemplaire. Ce n'est pas le cas pour tous les personnages masculins des films de la Continental, surtout si nous comparons Noël Bienvenu avec le personnage du docteur Germain qu'interprétait Pierre Fresnay dans *Le corbeau*. Le gynécologue incarne à lui seul bon nombre de contradictions avec la Révolution nationale. Tout d'abord, le scénario même oblige le spectateur à s'attacher et à s'associer avec un possible mécréant, brouillant la frontière entre le bien et le mal. Dès les premières minutes du film, un doute s'installe dans la tête du spectateur à savoir si le docteur est un avorteur, alors qu'il nous est montré pour la première fois les mains pleines de sang. Cette scène d'une certaine violence donne rapidement le ton de cette œuvre comme aucune d'elle ne le fit durant l'Occupation. Lorsque le docteur retourne à l'hôpital après avoir sauvé une mère d'un accouchement difficile au détriment de son enfant, un collègue suspicieux lui lance : « Encore? C'est la troisième fois en six semaines ». Le doute n'en devient que plus grand dans les esprits, mettant le spectateur dans une situation inconfortable. Nous apprenons plus tard que le docteur, après avoir perdu sa femme et son enfant aux mains d'un gynécologue qui priorisa l'enfant causa la mort des deux, décida de devenir lui-même gynécologue pour prioriser la mère avant l'enfant. Bien qu'il soit difficile d'interpréter cette décision comme pétainiste, le fait que l'homme avouera plus tard ne pas apprécier les enfants, laisse peu de doute quant à ses intentions « immorales ». Cela fait en sorte que le spectateur est empathique avec le personnage principal qui est un avorteur, avec des raisons certes, mais qui

reste un criminel d'État selon les lois de Vichy. Cette représentation masculine est particulièrement ambiguë.

Le docteur Germain est également la victime impuissante de l'anonymographe. Il hérite alors de deux statuts, celui d'un homme intelligent qui mène l'enquête pour découvrir son bourreau qui fait de lui une pauvre victime innocente. Contrairement aux détectives des films policiers, qu'ironiquement Pierre Fresnay interprétait également³¹, le docteur Germain ne possède pas le talent ni la prestance virile que dégageait l'inspecteur Wens : il est incapable d'identifier le criminel, contrairement aux films policiers où l'inspecteur démasque toujours le coupable. Il est donc impossible pour Germain d'incarner l'autorité et le respect qui s'imposent avec la résolution d'une enquête. Il apprend, ébahi, qu'« ainsi, c'était Vorzet », alors que la vieille dame s'éloigne après avoir puni le coupable, sous le regard incertain du gynécologue. Cela démontre toute l'ambiguïté du rôle des sexes dans ce film, où les femmes savent, comprennent et agissent³². Germain échoue à acquérir l'autorité, tant narrative que cinématique, que son rôle principal lui aurait normalement conférée³³. Il n'est pas le seul. Tous les hommes qui dirigent la ville, les médecins, le sous-préfet, les policiers et même le curé, tous furent incapables de garder le contrôle de la ville et de ne pas succomber à la panique.

Toutes ces figures patriarcales faibles démontrent bien que la propagande du régime n'a pas su influencer les réalisateurs de la Continental, qui, rappelons-le, sont tous des hommes. Ils ne se sentent pas concernés par les représentations que tente d'instaurer le régime de Vichy, qui pourtant devrait leur donner un beau rôle dans la nouvelle société française. Au contraire, les films de la firme allemande exposent dans une

³¹ Voir *L'assassin habite au 21* et *Le dernier des six*.

³² Judith Mayne, « Henri-Georges Clouzot's *Le corbeau* and the Crimes of Women », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études françaises*, vol. 4, no. 2, 2000, p.330.

³³ Ibid., p.328.

proportion unique le peu de prestance qui se dégage des hommes. Ils sont risibles, pathétiques et dans l'illusion qu'ils sont en contrôle. Marcel, Nicolas, Noël et Germain sont quatre des exemples les plus évocateurs que nous ait proposés le cinéma de l'Occupation par le biais de la Continental. Cela démontre toute la futilité des moyens de censure mis en place pour propager les idéaux de la Révolution nationale et la moralité au sein du cinéma. Dans le cas spécifique de Clouzot, le réalisateur avait la volonté de proposer quelque chose de nouveau, de frappant. Il était parfaitement conscient du caractère subversif de son film³⁴. De ce fait, la première difficulté qu'il rencontra fut de convaincre Alfred Greven, directeur de la Continental, qui trouvait le sujet brutal, violent et dangereux³⁵. Greven hésita, non pas à cause des idéologies moralistes de Vichy, mais bien par peur de la réaction de la Gestapo face à un film qui dédaignait, dans une certaine mesure, la pratique des lettres de dénonciation anonymes³⁶. La peur de froisser l'idéologie de Vichy ne semble pas avoir influencé le choix du directeur. Il n'y eut pas que les représentations masculines qui contredirent les principes de la Révolution nationale. Les personnages féminins de ces mêmes films s'avèrent être beaucoup moins dociles que le désiraient les idéologues masculins de Vichy.

3.3 Les représentations féminines : incarnation d'une force non-conformiste

Contrairement à leurs collègues masculins, les actrices françaises eurent à interpréter des personnages dynamiques et entreprenants, dont l'atteinte des désirs personnels

³⁴ Clouzot défendit sa cause devant la commission d'épuration, le 17 octobre 1944 : « Voilà exactement pourquoi j'ai fait cela : j'en avais par-dessus la tête des lettres anonymes; on vivait sous un régime affreux de dénonciation. Je me suis bagarré avec Greven qui me disait : "c'est un film extrêmement dangereux"...Mais je tenais à le faire, il me plaisait, c'était un film révolutionnaire. José-Louis Bocquet et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, La table ronde, 2011, p.112-113.

³⁵ Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, p.405.

³⁶ Ibid.

jouait un rôle important dans l'accomplissement de leur vie. Ces femmes, qui ne sont pas d'une moralité irréprochable, font pourtant figure de stabilité dans cet univers où les hommes sont incapables d'incarner une quelconque forme d'autorité. Ce renversement des idéaux de la Révolution nationale s'oppose farouchement à la division des rôles sexués prisés par le régime, parfois grossièrement, parfois subtilement. Deux types de représentations féminines, s'incarnant bien souvent au sein d'un même personnage, émergent des films produits par Greven. Le premier ressemble aux égéries pétainistes que nous avons déjà abordées lors du chapitre précédent. Leur stabilité et la prise en charge de leur propre destinée démontrent la force de caractère de ces femmes. Leur ressemblance avec les égéries s'arrête ici, car à l'inverse de ces pieuses femmes qui endurent tous les sacrifices, les personnages de la Continental sont une force qui tourne souvent en dérision l'autorité masculine et expose sa faiblesse. Ces jeunes femmes n'aspirent pas à la perfection comme les personnages interprétés par Gaby Morlay. Leur manque de moralité contredit les thèmes moralistes de Vichy, car ces femmes imparfaites diminuent l'autorité des pères ou la remplacent complètement. Le second type de femme que propose la Continental prend la forme d'une femme de mauvaise vie, l'aguicheuse qui succombe au plaisir de la chair. Ces représentations qui normalement incarnent tout ce que le régime méprise chez les femmes, sont modifiées pour proposer une image plus douce et humanisant de ces femmes à la morale défaillante. Loin d'infuser des sentiments de répulsions envers les fautives, ces films invitent plutôt le spectateur à ressentir une empathie et une compréhension à l'égard du non-conformisme qui les touche. De plus, ces deux types de représentations féminines subversives reçurent l'appui artistique de la critique journalistique.

Parmi ces femmes qui supplantent les hommes, nous retrouvons le personnage de Micheline de *Premier rendez-vous*, celui d'Alice de *Pierre et Jean*, Mila Malou dans *Le dernier des six* et *L'assassin habite au 21* et même dans une certaine mesure celui de Denise dans *Le corbeau*. Dans le cas de Micheline, son sacrifice n'a d'égal que la

faiblesse de Nicolas. *Premier rendez-vous* est l'un des premiers films de l'Occupation à introduire le discrédit de la figure du père et la foi en une régénération de la masculinité par les femmes³⁷. Le personnage interprété par Danielle Darrieux représente cette force de caractère qui manque cruellement au professeur. Elle incarne une sorte de substitut à ce patriarcat dépassé. Bien qu'elle soit mue par des « aspirations très féminines »³⁸, cela ne l'empêche pas de prendre son destin en main et de faire ce qui est le mieux pour elle. Sa fuite du pensionnat est un bon exemple. Plus tard, lorsqu'elle visite le collège déguisé en garçon pour ne pas se faire repérer, elle allume une cigarette parce que « ça fait plus masculin » (Figure 3.5). Il serait possible d'y voir ici une forme de parallèle entre le personnage féminin et son caractère qui reflète davantage cette portion de masculinité qui fait défaut autour d'elle.

La scène la plus emblématique de cette prise de contrôle de l'autorité par la jeune femme est celle où Micheline s'interpose entre le professeur et ses étudiants qui lui lancent des avions de papier en se moquant de lui. Micheline, prenant conscience de la situation, n'hésite pas à injurier les élèves sur ce manque de respect qui ne sied pas à leur rang social (Figure 3.6). Nous avons donc une figure de « père gentil », discrédité face à une jeune femme qui prend des initiatives décisives, mais qui fonctionne surtout comme une effigie régénératrice pour les hommes³⁹. Nicolas tente de la faire taire, mais rien n'y fait, la jeune femme continue à hurler ses reproches aux étudiants. Micheline n'hésitera pas à mentir devant le directeur du collège pour sauver Nicolas des sanctions encourues, en prétendant qu'il est son oncle et qu'il n'était pas au courant de sa présence dans l'édifice. Cette scène est frappante, car elle montre que l'homme mature se laisse défendre par une jeune fille de dix-huit ans. Alors qu'elle était présentée davantage comme une ingénue dans sa relation avec le

³⁷ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.286.

³⁸ Par ce terme nous référons ici à l'image stéréotypée du cinéma et de la littérature de la jeune fille qui cherche à rencontrer et à épouser le fameux prince charmant, l'homme de ses rêves.

³⁹ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.86.

Figure 3.5 : « Fumer ça fait plus masculin »



Danielle Darrieux et Fernand Ledoux dans *Premier rendez-vous* d'Henri Decoin, 1941

Figure 3.6 : L'orpheline contre les nobles⁴⁰



Danielle Darrieux et Fernand Ledoux dans *Premier rendez-vous* d'Henri Decoin, 1941

⁴⁰ Micheline entre dans la classe d'un pas décidé et s'exclame : « Vous n'avez pas honte ? Vous devriez avoir honte, bande de lâches. C'est facile pour vous de ricaner, d'insulter un homme qui ne vous a rien fait, dont le seul tort est d'essayer de vous instruire, bande de crétins ! Seulement voilà, vous êtes une bande de fils à papa, vous êtes riche et on vous passe tout. Moi je vous le dis en face : vous êtes une bande d'idiots qui vous moquez de vos études parce que vous savez que même si vous restez les imbéciles que vous êtes, vous aurez toujours de quoi manger. Vous avez des parents vous, et de la fortune, ça devrait vous rendre bon. Non, au lieu de ça vous n'êtes que des petits snobs sans cœur et sans pitié. Vous me dégoûtez tous autant vous êtes ! ».

professeur au début du film, son statut change radicalement lorsqu'elle prend conscience de l'injustice dont celui-ci est victime. Les dernières paroles de Micheline à la gare sont également équivoques sur son rôle comme figure d'autorité supérieure: « je vous confie Nicolas, soyez gentils avec lui ». Cette remarque, bien que dite avec une pointe d'humour naïve, ne demeure pas moins le reflet de cette réalité qui met en scène une jeune fille qui surpasse le patriarcat dans le maintien la cohésion. Les rôles sont inversés selon la Révolution nationale et c'est la femme qui domine. Mila Malou, tout comme Micheline, présente une image plus positive des femmes, selon les standards de la Continental. Ce personnage interprété par Suzy Delair dans *Le dernier des six* et *L'assassin habite au 21* vient renverser les conventions du film policier en lui octroyant un rôle beaucoup plus actif qu'à l'ordinaire pour une femme. Elle fait office de faire-valoir comique avec son fort caractère et ses remarques parfois acerbes envers son amoureux. Ce personnage, qui n'était pas présent dans l'œuvre originale de Steeman, semble avoir été ajouté pour proposer un peu de plaisanteries. La jeune dame est là pour narguer le policier qui fait figure de patriarche. Dans *Le dernier des six*, elle ne se gêne pas pour lui crier des remontrances lorsque ce dernier refuse d'aller parler au metteur en scène qui vient pourtant de la ridiculiser⁴¹. La très courte scène où Malou attend Wens pour aller au Palladium est également très évocatrice⁴². Cette décision d'introduire une figure d'opposition qui ridiculise le patriarcat démontre bien que les codes machistes du genre ne protègent pas les idéaux de la Révolution nationale contre une vision divergente. En effet, la majorité des films policiers de l'époque s'accordent avec le projet de division des rôles sexuels du régime de Vichy⁴³. Il s'agit d'un genre

⁴¹ Mila Malou qui est en colère contre Wens qui ne veut pas aller prendre sa défense s'exclame en lui défaisant la cravate avec colère et arrogance: « Tu sais ce que tu es? Une mauviette! ».

⁴² Alors que le détective sort de son bureau et met son chapeau, Mila lui fait des remontrances : « Ne met pas ton chapeau en casseur, c'est pas ton genre. Tu fais mâle, mais on sent que ta mère t'a couvée ».

⁴³ Malgré cette similitude entre l'idéologie et le genre policier, aucun film policier dans notre

filmique très masculin, où les hommes sont actifs et intuitifs. Le personnage principal, qui est l'inspecteur en chef, est un homme d'âge mûr, qui fait figure d'autorité et qui donne des ordres à ses subordonnés. Il fait preuve d'un esprit de déduction remarquable et chacun est suspendu à ses lèvres en attendant le moment critique où il résoudra l'affaire. Quant aux femmes, elles sont plus souvent des victimes, directes ou indirectes, des crimes qui marquent le déroulement de l'histoire. Elles demandent l'aide de la police, car elles sont en danger et complètement dépourvues face aux menaces qui pèsent sur elles⁴⁴.

Par son comportement et ses actions, Mila Malou contredit ce genre littéraire et filmique. Son implication dans *L'assassin habite au 21* renforce indubitablement cette entorse aux conventions du genre. Bien qu'elle joue son rôle de peste habituelle, son importance dans le dénouement du film est capitale. Alors que le commissaire Wens décide de suivre un individu qu'il croit être l'assassin, il place toute sa confiance dans les capacités de déduction de Mila Malou. Il espère, ou il sait que cette dernière réussira à résoudre l'énigme. C'est ultimement la jeune femme qui provoque la chute des assassins. Alors qu'elle solutionne le mystère pendant son tour de chant, elle court prévenir les policiers qui sauveront *in extremis* le commissaire. Elle résout l'affaire au même titre que l'enquêteur d'expérience. Cette conclusion n'est que plus équivoque, car rappelons-le, le personnage de Mila Malou n'existe pas dans l'œuvre originale. C'est donc une addition de Clouzot d'accorder le dénouement de l'enquête à son personnage féminin créé de toute pièce. Le réalisateur réécrit ainsi les codes du genre dans ces deux films policiers pour laisser plus de place au personnage féminin qui ébranle la prestance de la figure d'autorité.

échantillon ne fut produit par une autre compagnie française que la Continental. Puisque ce genre met en scène la violence et le meurtre, il semblerait que de tels thèmes ne puissent être acceptés par la censure vichyste. Cela donna le monopole du genre à la Continental.

⁴⁴ Nous pouvons citer en exemple la mère Michèle à demi-folle et l'innocente Catherine dans *L'assassin du père Noël*, Cécile dans *Céline est morte* ou encore madame Petersen dans *Les caves du Majestic* qui furent toutes des victimes d'assassinat.

Nous ne pouvons passer sous silence le fait que *Le dernier des six* est un exemple criant de l'échec des politiques de censures moralistes concernant la nudité féminine à l'écran. La censure du C.O.I.C. réussit à bannir toute forme de nudité au cinéma à l'exception des films produits par la Continental. Bien que certains de ses films aient démontré différents niveaux de nudité, *Le dernier des six* en affiche beaucoup plus que les autres⁴⁵. La scène où Lolita performe son numéro d'adresse de tir est pour le moins inattendu. Après l'ouverture d'un rideau et d'une porte en fer, le public aperçoit cinq femmes nues-sein positionnées comme des statues grecques (Figure 3.7 et 3.8). Cette scène est la seule qui expose de la nudité féminine dans notre échantillon. L'exubérance du numéro de tir déplut d'ailleurs au directeur Lacombe, protestant que la scène ruinait le film et refusa de la tourner. Il fut renvoyé par Greven qui le remplaça par Jean Dréville⁴⁶. Son renvoi démontre bien l'intérêt que portait la Continental pour ce moment d'extravagance et de nudité. Ces femmes à la poitrine dénudée sont diamétralement opposées aux images de propagande représentant la bonne mère de famille. De plus, la scène ne semble pas avoir choqué les critiques qui, en dehors du journaliste François Vinneuil, n'en parlent même pas⁴⁷.

Les personnages de Micheline et de Mila offrent une légèreté que beaucoup de films de la compagnie allemande n'offrent pas. Malgré une sexualité galopante, Denise fait également figure de stabilité dans l'hystérie générale qui frappe la petite ville de St-Robin dans *Le corbeau*. Elle est prête à défendre le docteur Germain contre les mauvaises langues. Elle garde un sens aigu de la justice, refusant d'accuser qui que ce soit sans preuve. Il s'agit de la seule femme honnête du film qui puisse faire figure

⁴⁵ Danielle Darrieux est sans doute l'actrice qui fut la plus dénudée à l'écran durant l'Occupation. Les scènes de la performance acrobatique dans *La fausse maîtresse* ou encore la scène dans la chambre de Pierre dans *Premier Rendez-vous* sont deux excellents exemples.

⁴⁶ Ehrlich, *op. cit.*, p.49.

⁴⁷ François Vinneuil, « Un excellent film policier. Au Normandie : Le dernier des six », *Je suis partout*, 20 septembre 1941. Recueil. « *Le dernier des six* » film de Georges Lacombe, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, p.4.

Figure 3.7 et 3.8 : Le numéro de tir au Palladium



Le dernier des six de Georges Lacombe et Henri-Georges Clouzot, 1941



de modèle. Cela est d'autant plus contradictoire qu'elle possède une sexualité exubérante. Elle ne ressemble en rien au schéma normatif féminin idéalisé par le régime et ses actions brouillent le clivage vichyste de l'immoralité⁴⁸. De surcroît, de nombreux personnages féminins qui par leur statut social auraient dû être des symboles de pureté et de sacrifice typiquement pétainistes sont représentés négativement par Clouzot. Laura est présentée au début du film comme un symbole de vertu : elle est modeste, elle s'occupe avec attention et délicatesse des malades sous sa charge et elle se dévoue à son mari⁴⁹. C'est la représentation même de la vierge, dont les longues robes au col serré et les cheveux blonds témoignent de la pureté⁵⁰. Même sa posture, toujours droite et verticale, semble indiquée sa droiture, à l'inverse de Denise qui est confinée dans son lit pour la première moitié du film (Figure 3.9 et 3.10). Laura personnifie ainsi l'idéal de la Française selon la Révolution nationale⁵¹. Or, elle cache sous son apparente innocence une sexualité frustrée qu'elle peine à refouler. Le scénario ne précise pas si elle est l'amante du docteur Germain, mais elle désire ardemment le devenir, cela ne fait aucun doute. Elle a déjà subtilisé le fiancé de sa sœur Marie, en la personne du docteur Vorzet, et est prête à faire accuser Denise pour garder l'attention de Germain à elle seule, bien qu'elle soit mariée. Connaissant l'identité véritable du Corbeau, elle laisse sa propre sœur être injustement jetée en prison. Cette personnalité pernicieuse est d'autant plus dérangeante pour la propagande vichyste qu'elle est travailleuse sociale⁵². La femme d'apparence pure est finalement la cause de tous les malheurs de Saint-Robin puisqu'elle est l'instigatrice de la première lettre anonyme et son implication dans les suivantes reste nébuleuse⁵³. Laura amalgame de nombreuses contradictions entre son image, son statut social et son caractère malsain. Laura et Denise sont donc des représentations ambiguës et très contradictoires avec l'imagerie propagandiste du

⁴⁸ Voir Pollard, *op. cit.*, p.42-70.

⁴⁹ Ehrlich, *op. cit.*, p.181.

⁵⁰ Mayne, « Henri-Georges Clouzot's Le corbeau and the Crimes of Women », p.323.

⁵¹ Ibid., p.324.

⁵² Ehrlich, *op. cit.*, p.181.

⁵³ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.182.

Figure 3.9 et 3.10 : Laura la sainte et Denise la vamp



Roger Blin et Micheline Francey dans *Le corbeau* d'Henri-Georges Clouzot, 1943



Ginette Leclerc dans *Le corbeau* d'Henri-Georges Clouzot, 1943

régime. Néanmoins, les deux femmes ne sont pas les seuls personnages féminins dont la moralité est ombragée. Bien qu'étant des personnages secondaires, Marie Corbin, la sœur de Laura, et la petite Rolande sont deux autres exemples évocateurs. Marie Corbin est dépeinte comme une infirmière froide qui ne console pas les malades. De plus, elle leur vole de la morphine pour satisfaire le vice du docteur Vorzet. Quant à Rolande, une enfant qui représente le futur de la France, elle nous est dépeinte tout au long du film comme fourbe, menteuse, voleuse et surtout perverse par l'intérêt qu'elle semble porter aux choses du sexe⁵⁴. Un puissant renversement des rôles s'effectue dans ce film. Les femmes qui devraient être une incarnation vichyste sont perfides et la femme de mauvaise vie est la plus noble du groupe.

Le personnage d'Alice dans *Pierre et Jean* est plus subtil et plus complexe dans sa composition. L'immense sacrifice auquel elle consent pour le bien de sa famille est honorable, un chemin de croix pour ces péchés. Le problème est que toute cette situation découle de son adultère. Cela ruine complètement les concepts de fidélité et de sacrifice féminin si importants au gouvernement, en plus d'être un acte criminel⁵⁵. Pour les observateurs de la C.C.R., l'œuvre de Cayatte est un « film très dur montrant une rivalité entre deux frères causée par l'origine adultérine de l'un d'eux et qui met en scène un mari très ridicule ainsi qu'une femme qui se dit heureuse de sa faute »⁵⁶. Ce point de vue était prévisible puisque le film nous fait découvrir une nouvelle dimension de la perspective féminine, plus développée que d'ordinaire. En effet, le traitement filmique qui est fait des désirs d'Alice est très personnel et invite le spectateur à accepter l'irrégularité de son amour. Les sentiments énoncés par la jeune femme transportent une humanité particulièrement touchante⁵⁷. Lorsqu'elle avoue

⁵⁴ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.185.

⁵⁵ Voir Olivier, *Le vice et la vertu*, p.77-83 et 101-106.

⁵⁶ Dans Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.402.

⁵⁷ Alice, qui se serre contre Henri : « Je n'en peux plus...je suis à bout, j'étouffe! Mais comprends donc que je t'aime Henri. Quand je sors de tes bras, tu restes seul toi, tu es libre de penser à moi, de respirer le parfum que j'ai laissé en partant, de rire en pensant à ta joie, mais moi...te rends-tu compte qu'il faut que je souris, que je parle, que j'aie l'air de vivre alors que tout mon corps, tout

finalement son infidélité à son fils Pierre, 23 années plus tard, elle lui dit : « Je n'éprouve aucun remords, aucune honte...mon vrai mari, mon seul amour, n'a jamais été ton père...c'est Marchat. Si je ne l'avais jamais rencontré, je n'aurais rien eu dans l'existence, pas une tendresse pas une de ces heures qui font regretter de vieillir ». Cette troublante déclaration apporte une sympathie immédiate pour la femme qui a enduré ces épreuves en silence. C'est le poids de ce mutisme qui rend pardonnable l'adultère commis des années auparavant. Ce sacrifice auquel c'est livré Alice, pour épargner à sa famille la douleur de la vérité, n'est pas une rédemption pour elle puisqu'elle ne regrette pas son geste. Nous pouvons citer en exemple Fabienne dans *Le bal de passants*, qui commit une faute grave qu'elle regretta et se racheta par son sacrifice. Dans le cas d'Alice, le sacrifice ne fait que valoriser l'adultère en prouvant qu'il s'agissait d'un amour véritable. L'un ne peut exister sans l'autre et c'est là toute la contradiction du personnage avec la Révolution nationale.

L'importance du sacrifice de la femme fut très bien accueillie par les journalistes parisiens. Pour le collaborationniste Vinneuil, « tous les personnages sont ici parfaitement honorables. La mère de Pierre et de Jean est simplement une femme mariée trop tôt et trop vite à un brave bougre qui lui était très inférieur »⁵⁸. Dallain ajouta également dans le *Petit Parisien* que « malgré les apparences, c'est aussi un film moral »⁵⁹. Il a d'ailleurs apprécié le traitement du sujet : « on n'a pas cherché à voiler l'âpreté du sujet, à le fausser par des considérations morales qui ne sont, le plus souvent, qu'un sacrifice aux préjugés des lecteurs de M. Henry Bordeaux »⁶⁰. Ainsi, « *Pierre et Jean* révèlent cette violence dont l'écran aura toujours besoin, dans ce qu'elle a de plus triste aussi »⁶¹. Les journalistes semblent avoir apprécié ce film qui

mon cœur cri vers toi... »

⁵⁸ François Vinneuil, « Les secrets des familles. Biarritz : Pierre et Jean », *Je suis partout*, 14 janvier 1944. Recueil, « *Pierre et Jean* » film de André Cayatte, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.9.

⁵⁹ Georges Dallain, « Pierre et Jean, film d'André Cayatte », *Petit Parisien*, 22 janvier 1944. Ibid., p.13.

⁶⁰ Ibid., p8.

⁶¹ Ibid., p13.

est, aux yeux de tous, le meilleur film produit par Cayatte jusqu'à ce moment-là⁶². L'adultère qui articule le film fut « désamorcé » par le traitement humain de la chose⁶³. Certains vont plutôt garder leurs commentaires négatifs contre d'autres personnages. Pour Roger Régent, ce n'est pas la mère qui est à blâmer, mais plutôt son fils : « le personnage de Pierre, ce fils qui se permet de juger et de condamner sa mère est parfaitement odieux »⁶⁴. Il est évident que l'adultère ne dérangea en aucun cas les journalistes, bien qu'il fût un point central du film comme aucun autre durant la même période.

En effet, l'adultère agissant comme moteur narratif prouve cette liberté que les réalisateurs possédaient en travaillant pour la Continental. L'adaptation de l'œuvre originale diffère de beaucoup dans sa chronologie. Dans le livre de Maupassant, l'histoire débute alors que la famille apprend que Maréchal (Marchat) est décédé et qu'il a légué toute sa fortune à Jean. C'est par un doute qui se confirme plus tard par certains souvenirs d'enfance que Pierre découvre la vérité. Le film quant à lui suit plutôt un parcours chronologique, débutant avec la première rencontre entre Marchat et Alice. Cayatte mit tout particulièrement ses énergies dans la première moitié du film, celle qui raconte la relation amoureuse. Il s'agit évidemment de la moitié la plus « immorale » des deux. Pourtant, le réalisateur décida de son plein gré d'accorder une place de choix à la relation adultère, alors que l'œuvre originale évolue surtout autour du personnage de Pierre et sa recherche de la vérité. Ce choix d'adaptation n'est pas resté anodin, car plusieurs des journalistes ont remarqué cette inégalité dans la qualité des deux parties du film. En fait, ils ont préféré les trente premières minutes : « cette première partie du film est donc tournée en 1913. C'est la

⁶² Pour la journaliste Hélène Garcin, « c'est de l'excellent cinéma, dans un mouvement très plaisant » dans « Sur les écrans : Pierre et Jean », *Aujourd'hui*, 5 janvier 1944. Recueil, « *Pierre et Jean* » film de André Cayatte, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.2.

⁶³ « Son histoire est humaine et vraie, ses personnages sont vrais et humains », « Un travail honnête », *Révolution nationale*, 15 janvier 1944. Ibid., p.12.

⁶⁴ Roger Régent, *Les temps nouveaux*, 8 janvier 1944. Recueil, « *Pierre et Jean* » film de André Cayatte, p.7.

meilleure partie du film »⁶⁵. Vinneuil croit pour sa part que « l'épilogue pêche par sa brusquerie »⁶⁶. Cela démontre bien que les censeurs de la *Filmprüfstelle* n'étaient pas intéressés par les questions de représentation du genre ou la bienséance à l'écran puisqu'ils ont laissé Cayatte modifier la version originale et accorder une importance presque démesurée à l'infidélité d'Alice. Cette adaptation aurait sans doute été impossible dans une autre société de production française.

Ce premier type de représentation réitère la faiblesse des personnages masculins, qui délèguent leur autorité et leur force de caractère aux femmes. Malgré leurs tendances à succomber à leurs pulsions sexuelles et à se moquer du patriarcat, ces femmes incarnent la stabilité et le sacrifice. L'ambiguïté du personnage d'Alice fait le pont avec le second type de représentation féminine : les vamps⁶⁷. Incarnée par Ginette Leclerc, cette dernière fit de ce personnage sinistre sa marque de commerce, son rôle de prédilection tout au long de sa carrière⁶⁸. Nous retrouvons l'actrice dans deux productions de la Continental mettant en scène la vamp, soit *Le val d'enfer* et *Le corbeau*. Bien que cette représentation typique semble normalement immorale et destinée à causer la perte des hommes, le traitement filmique des réalisateurs changea complètement la perception de ces femmes.

En plus d'offrir un autre exemple de la défaillance du modèle patriarcal, *Le val d'enfer* apporte un nouveau regard sur la femme fatale. En effet, le film de Tourneur lui donne plutôt le rôle de victime du patriarcat et des hommes. Contrairement à la représentation classique du personnage, qui s'accorde parfaitement avec le désir

⁶⁵ Robert Brasillach, « De la conscience à la grâce, Pierre et Jean d'André Cayatte (Biarritz), *L'Écho de la France*, 8-9 janvier 1944. Recueil, « *Pierre et Jean* » film de André Cayatte, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.4.

⁶⁶ François Vinneuil, « Les secrets des familles. Biarritz : Pierre et Jean », *Je suis partout*, 14 janvier 1944. Ibid., p.9.

⁶⁷ Pour une définition du terme voir Michel Azzopardi, *Le temps des Vamps 1915-1965 (Cinquante ans de sex-appeal)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, p.14-20.

⁶⁸ Ibid., p.151-309.

vichyste de diaboliser la sexualité féminine, Marthe n'est pas présentée uniquement comme une femme de mauvaise vie, mais bien comme une pauvre femme. Elle n'est pas une vamp dès le départ, elle le deviendra par la force des événements. Bien que Marthe soit une jeune femme « qui fait un peu la putain », elle ne manque pas de sincérité et de bonne volonté au départ⁶⁹. Le vieux Bienvenu dit d'ailleurs d'elle après leur première rencontre : « elle a l'air droite et honnête cette petite ». Elle décide de suivre Noël par désespoir à cause de la mort de son père pour lequel elle éprouve beaucoup de chagrin. De plus, son amant, qui la trompait, vient de se faire jeter en prison pour un crime. Marthe est une femme sans repères, dans une position de faiblesse qui n'est pas le commun des vamps à l'époque. Marthe désenchante bien rapidement de son nouveau mari qui préfère passer ses dimanches de congé à la forge plutôt qu'avec sa femme. Son désir frustré par un patriarce autoritaire la contraint à chercher un exutoire ailleurs⁷⁰. Loin d'être soumise, elle entreprend alors une relation adultère avec Barthélemy, le capitaine du remorqueur. Bien qu'elle soit adultère, la construction du scénario inspire une certaine sympathie envers cette femme, car c'est par dépit qu'elle trompe son mari qui la délaisse. Les avances constantes du marin n'ont certainement pas aidé la jeune femme à respecter ses vœux de mariage. De surcroît, sa mort brutale est sans contredit la plus violente du cinéma de toute l'Occupation : elle sera dynamitée avec un pan de montagne. Sa fin tragique est causée par Sauvage qui lui indique consciemment le mauvais chemin par amour et respect pour Noël, autant que par jalousie et convoitise pour cette femme qui le fascine. Ce double rôle de victime et de femme adultère provoque une ambiguïté qui s'accorde difficilement avec le projet féminin de la Révolution nationale. La critique de la C.C.R. incarne bien cette réprobation du *Val d'enfer* par les idéologues de Vichy. La note de 5 lui est accordée, car « quelques bons sentiments sont nettement dominés par les éléments cyniques et brutaux » et cela produit un « ensemble pénible et

⁶⁹ Azzopardi, *op. cit.*, p.203.

⁷⁰ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.133.

regrettable »⁷¹. Pour Jean Laffrey, Marthe est simplement « une jeune femme de mauvaise vie, possédant une beauté du diable » qui utilise ses « charmes pervers » pour séduire Noël⁷².

Pourtant, cette perception que Marthe est davantage une victime se retrouve dans certains des commentaires écrits par les journalistes de l'époque⁷³. François Vinneuil est parmi ceux-ci. Il y voit plutôt la faute du mari qui avec « l'amour violent qu'il a maintenant dans la peau n'a point adouci ces mœurs sauvages, son cuir rugueux »⁷⁴. Son choix de mots est également évocateur puisqu'au lieu de référer à Marthe comme étant « la garce » comme certains l'ont fait, Vinneuil la nomme plutôt « la jeune épouse » ou encore « l'épouse solitaire et sensuelle »⁷⁵. Il ne perçoit pas de façon aussi péjorative cette représentation féminine. Alfred Diard offre des propos similaires : « habituée à un certain luxe, [Marthe] se détache très vite de cet être trop bon, fruste et de vingt-trois ans plus âgé qu'elle »⁷⁶. Il ajoute que « la vie dans le Val d'enfer n'offre aucune distraction. Si bien qu'un jour, elle cède fatalement à Barthélemy »⁷⁷. Les termes utilisés ne sont pas particulièrement réprobateurs. L'auteur tente d'excuser ou du moins d'expliquer les agissements de la jeune femme. Le fait qu'elle ait « cédé » prouve qu'il y a bien eu une tentative de résistance de sa part et que cet adultère n'était pas planifié. La mutation proposée du personnage de la vamp démontre ce rejet fait par les réalisateurs d'une image misogyne de la femme.

⁷¹ Voir Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.456.

⁷² Jean Laffray, « Le Val d'enfer au Biarritz », (le quotidien n'est pas mentionné, mais Laffray écrit habituellement dans *L'Œuvre*, 6 octobre 1943. Recueil, « *Le val d'enfer* » film de Maurice Tourneur, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.9.

⁷³ Malheureusement les articles disponibles sur *Le Val d'enfer* sont assez réduits. Contrairement aux autres films qui parfois dénombraient jusqu'à 20 articles, celui-ci ne compte que cinq articles, dont deux signées, par François Vinneuil. Notre échantillon sur ce film est donc assez réduit pour voir de quel côté penche la balance.

⁷⁴ François Vinneuil, « Biarritz.- Le Val d'enfer, film de Maurice Tourneur et Carlo Rim. », *Le Petit Parisien*, 2 octobre 1943. Recueil, « *Le val d'enfer* » film de Maurice Tourneur, p.3.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Alfred Diard, « Le val d'enfer », *La France Socialiste*, 25 septembre 1943. Ibid., p.3.

⁷⁷ Ibid.

Une autre critique fut également formulée par François Vinneuil sur la composition du film et en particulier sur sa fin. Selon lui, la présence des nombreuses scènes destinées à faire rire le public gâche tout le côté mélodramatique et profond de l'œuvre : « on ne raconte pas avec bonhomie une aussi émouvante et cruelle histoire que celle du *Val d'enfer* »⁷⁸. À son grand déplaisir, cette « fin heureuse tout à fait postiche aggrave encore le déséquilibre d'un film qui manque avant tout de sincérité »⁷⁹. Ce film qui est considéré comme malsain par l'Église ne semble pas l'être suffisamment si l'on en croit Vinneuil. Les scènes auquel le journaliste fait référence sont des discussions entre les personnages secondaires qui « philosophent » sur les relations amoureuses entre hommes et femmes. Ces moments humoristiques sont néanmoins pertinents, car ils dressent un portrait très ouvert sur la sexualité des femmes. Lorsque Noël discute avec Cagnard (Charles Blavette), ce dernier lui parle de sa liaison amoureuse qu'il entretient depuis un moment. Il a finalement décidé de la marier. Il a attendu tout ce temps, car pour lui « une femme faut que ça s'envoie un peu en l'air, c'est la nature qui le veut. Alors la mienne, j'aime mieux qu'elle s'envoie en l'air avant la noce qu'après ». Cette citation est pertinente pour plusieurs raisons. Tout d'abord, on remarque encore une fois le niveau de langage assez familier et la grossièreté des termes utilisés. Ensuite, les propos qui y sont énoncés sont assez révélateurs d'une conception beaucoup plus libre de la sexualité féminine. La virginité n'est pas ardemment désirée, bien au contraire. Elle semble même être négative dans une certaine mesure, car si la femme a déjà eu quelques aventures, le mariage a plus de chance de tenir. Ce type de discours est complètement absent de tout autre film produit par une autre compagnie que la Continental. Il y a là un exemple de dialogue qui rejette complètement la vertu féminine de Vichy.

⁷⁸ François Vinneuil, « Biarritz : Le Val d'enfer », *Je suis partout*, 1^{er} octobre 1943. Recueil, « *Le val d'enfer* » film de Maurice Tourneur, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.6.

⁷⁹ François Vinneuil, « Biarritz.- Le Val d'enfer, film de Maurice Tourneur et Carlo Rim. », *Le Petit Parisien*, 2 octobre 1943. Ibid., p.3.

Tout comme Alice, le personnage de Marthe, malgré son adultère, invite le spectateur à ressentir une empathie pour cette pauvre femme. Cependant, la plus « immorale » des vamps de l'époque demeure sans contredit Denise dans *Le corbeau*. Bien que nous ayons démontré la force de caractère de cette femme, elle présente également une fragilité tout humaine qui inspire encore une fois une compréhension et une certaine forme de pitié chez le spectateur.

Contrairement à Marthe, Denise est présentée d'entrée de jeu comme une fille de mauvaise vie, une vamp. Elle est allongée dans un lit, peu habillée, fumant une cigarette entre ces lèvres maquillées (Figure 3.11). Elle cherche constamment des excuses pour que le docteur Germain l'examine. De plus, elle se vernit les ongles d'orteils, ce que l'historienne Evelyn Ehrlich considère comme un affront de taille dans une période où même le savon est rationné⁸⁰. Sa sexualité n'est pas réprouvée, elle ne s'en cache pas. Son frère le dit lui-même : « tous nos locataires, il te les a fallu ». Son désir pour le docteur Germain est brûlant et il est énoncé avec une conviction et une clarté unique dans notre échantillon cinématographique. Ces nombreuses relations sexuelles ne semblent s'être jamais conclues par une grossesse et un accouchement. Cela suppose, dans les premiers moments du film, une stérilité naturelle, qui était mal vu par le régime et qui laisse planer par la suite le doute d'une stérilité volontaire ou prophylactique lorsque l'on apprend plus tard qu'elle est enceinte⁸¹. Denise est donc l'antithèse de l'égérie « pétainiste ».

Pour citer Michel Azzopardi, Denise « n'a pas seulement une croupe, mais aussi un cœur »⁸². En effet, la femme exhibe des sentiments sincères et touchants qui reflètent la dure vie qu'elle a subie à cause d'un handicap, provoqué par un accident

⁸⁰ Ehrlich, *op. cit.*, p.181.

⁸¹ Olivier, *Le vice ou la vertu*, p.61-62.

⁸² Azzopardi, *op. cit.*, p.200.

Figure 3.11 : Denise se mettant du vernis



Ginette Leclerc dans *Le corbeau* d'Henri-Georges Clouzot, 1943

de voiture⁸³. Cette confession apporte beaucoup de profondeur au personnage qui s'éloigne de la vamp au cœur de pierre et laisse apercevoir une femme humanisée, vulnérable, tant capable de souffrir que d'aimer⁸⁴. Elle incarne un type de femme fatale plus sensible et moins misogyne qu'à l'accoutumée. Cette faiblesse du personnage de la vamp fait contraire au discours tenu par le régime de Vichy, qui tentait de condamner par tous les moyens le manque de morale chez les femmes⁸⁵. C'est l'une des raisons pour laquelle la C.C.R. a ardemment haï *Le corbeau*. Dans son système de pointage, elle accorda la pire note de sa classification⁸⁶. En fait, il est l'un des deux seuls films à avoir reçu la pire note parmi toutes les œuvres jugées par la Centrale⁸⁷. Pour cette dernière, il s'agit d'un film « pénible et dur, constamment morbide dans sa complexité » avec un « amour libre provoqué cyniquement et avec une insistance crue par la femme »⁸⁸. Même chose de la part du Centre départemental de coordination et d'action des mouvements familiaux de la ville de Pau⁸⁹. Louis-Émile Galey, directeur du C.O.I.C. à ce moment, déposa même une plainte formelle au directeur de la Continental contre *Le corbeau*⁹⁰. Cette levée de boucliers par ces différentes instances et le rejet de leurs remontrances démontrent bien que leur opinion eut peu d'importance pour Greven qui priorisait la qualité du divertissement et les profits bien avant la bienséance d'un film.

⁸³ Alors que le docteur découvre la chaussure orthopédique, la jeune femme dévoile ses pensées les plus intimes : « tous les hommes que j'ai voulu, je les ai eus, moi, l'infirme ! Et chaque fois, c'est une revanche que je prends sur la vie ».

⁸⁴ Azzopardi, *op. cit.*, p.201.

⁸⁵ Voir Olivier, *Le vice ou la vertu*, p.49-53.

⁸⁶ Dans cette cotation, 1 veut dire « pour tous » et 6 veut dire « à rejeter ; film essentiellement pernicieux au point de vue social, moral ou religieux ». Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, p.447.

⁸⁷ Le seul autre film à avoir reçu cette note de 6 fut *La vie de plaisir* d'Albert Valentin (1943). Ibid., p.447-457.

⁸⁸ Ibid., p.453.

⁸⁹ « Au moment où tout un peuple, égaré par la furie des propagandes contraires, aurait besoin plus que jamais de quelques idées simples et saines auxquelles il puisse se rattacher, il est navrant de voir quels spectacles on lui demande de se complaire ». Dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, p.102.

⁹⁰ Cette demande de retrait ne fut pas acceptée, car au même moment, le film prisait tous les records du box-office en Suisse. Ehrlich, *op. cit.*, p.177 et 221.

Malgré ces protestations, la vulgarité du film ne causa pas d'émoi dans la presse, mais plutôt l'admiration, surtout de la part de Roger Chamoy : « quelle vie secrète dans ce beau visage de bête à plaisir, au début! Quelle classe! »⁹¹. L'auteur différencie le personnage, une femme de mauvaise vie et l'interprétation faite par Ginette Leclerc qui donne de la profondeur et du réalisme à son rôle. En fait, malgré la dureté des thèmes, nous n'avons pratiquement jamais vu, au cours de notre recherche, un film qui reçut un enthousiasme aussi généralisé. Cette exaltation prouve bien que les critiques de cinéma n'avaient que faire des thèmes pétainistes et des mélodrames somnifères. Bien que certains aient de la difficulté avec la noirceur exceptionnelle des thèmes abordés, tous semblèrent avoir reconnu l'immense talent de Clouzot. Le journaliste André Le Bret, trouve pour sa part qu'à « une époque aussi sombre, aussi cruelle que la nôtre, il n'est peut-être pas opportun de traiter à l'écran de sujets aussi pénibles que celui-ci »⁹². Pourtant, il reconnaît dans le dialogue de Clouzot « son mordant, son brillant, sa souplesse, son étroite appropriation aux nécessités du cinéma »⁹³. Même s'il met en garde les spectateurs contre « certains épisodes macabres », le journaliste M.L va « conseiller d'aller le voir »⁹⁴. Quant à François Vinneuil, son admiration pour l'accomplissement de Clouzot est évidente : « voilà, en somme, beaucoup de mérites pour un spectacle que l'on suit en effet avec un intérêt constant, et qui est très intelligemment conduit : une heure et demie d'un film où l'on ne s'ennuie pas une minute »⁹⁵.

⁹¹ Roger Charmoy, « Le corbeau, au Normandie », *l'Appel*, 14 octobre 1943. Recueil, « *Le corbeau* » film de Henri-Georges Clouzot, p.19.

⁹² André Le Bret, « Les nouveaux films : Le corbeau », *Paris-Soir*, 6 octobre 1943. Recueil, « *Le corbeau* » film de Henri-Georges Clouzot, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.11.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ M.L., « Autre genre : Le Corbeau », *L'atelier*, 9 octobre 1943. Ibid., p.15.

⁹⁵ François Vinneuil, « Anonyme. Normandie : Le corbeau », *Je suis partout*, 8 octobre 1943. Recueil, « *Le corbeau* » film de Henri-Georges Clouzot, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, p.12.

Fait rare parmi les archives de journaux que nous avons examinés, deux femmes ont signé des articles concernant ce film. Leur opinion de l'œuvre est toute aussi favorable. Pour Françoise Holbane, « ce film est proprement, et avant tout, sensationnel. Son non-conformisme, sa violence tranquille, son amertume, sa diabolique intelligence du détail, son ironie féroce, sa cruauté diaprée vont ahurir ou enchanter, et parfois les deux ensemble »⁹⁶. Même chose pour Hélène Garcin qui affirme que c'est « le chef-d'œuvre qui confirme la qualité de l'ouvrier » et que le film est « terrible »⁹⁷. *Le Corbeau* fut même pour Roger Chamoy l'occasion de dénoncer la Révolution nationale et ses valeurs⁹⁸ ! Il poussa même l'audace allant jusqu'à dire : « la France, les Français, ce sont les personnages du *Corbeau*. C'est terrible, c'est triste, c'est ainsi. *Le Corbeau* est un grand film. Parce qu'il est humain et sincère. Parce qu'il est anticonformiste. Parce qu'il est vrai ! »⁹⁹. Visiblement, le journaliste apprécie que le film propose une introspection sur la société française de l'époque, s'éloignant ainsi d'une majorité de films aseptisés par la censure moraliste du C.O.I.C. Le seul article mitigé que nous ayons rencontré sur le film fut celui de Marc Blanquet, qui trouvait « qu'à aucun moment H-G Clouzot ne s'est soucié de le détendre par quelques gags salutaires »¹⁰⁰. Blanquet n'a vraisemblablement pas compris le but recherché par Clouzot ni son esthétique. Malgré cela, Blanquet n'a pu qu'apprécier la distribution des rôles.

Cette réception presque euphorique vis-à-vis du film est symptomatique de son esthétique parfois morbide et de son histoire exceptionnelle qui est ultimement un

⁹⁶ Françoise Holbane, « A l'écran : Le corbeau », *Paris-Midi*, 7 octobre 1943. Ibid., p.10.

⁹⁷ Le terme est utilisé de manière positive, référant au caractère noir du film. Hélène Garcin, « Sur les écrans : Le corbeau », *Aujourd'hui*, 9 octobre 1943. Ibid., p.18.

⁹⁸ «Qu'au nom de la Révolution nationale s'élèvent quelques *minus* choqués dans leur égoïste orgueil, contre cette bande, c'était fatal. La propreté que l'on veut donner aux institutions et aux hommes de ce pays ne doit pas cacher les tares existantes ». Roger Charmoy, « Le corbeau, au Normandie », *l'Appel*, 14 octobre 1943. Ibid., p.19.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Marc Blanquet, « À l'écran- Le Corbeau », *Le Matin*, 13 octobre 1943. Ibid., p.20.

«assaut frontal au bastion vichyste »¹⁰¹. Il est évident que le moralisme gouvernemental n'a pu empêcher le public d'assister au film le plus sombre de l'Occupation. Il semblerait que *Le Corbeau* ait même battu un record d'entrées au cinéma *Normandie*, où 8243 spectateurs s'y seraient présentés dans la seule journée du 10 octobre¹⁰². Les recettes pour cette même salle s'élèveraient à 4.934.138 francs pour le premier mois de sortie. Par les thèmes qu'il aborde et son rejet d'une moralité rigoriste, ce film est considéré aujourd'hui par certains comme un film anti-Vichy¹⁰³. Henri-George Clouzot sut manipuler avec brio les normes sociales et les archétypes cinématographiques pour brouiller les représentations du genre qui étaient le socle de la Révolution nationale, démontrant ainsi les limites des politiques vichystes en matière de contrôle de l'image au cinéma.

Le corbeau est sans contredit le meilleur exemple de l'échec des idéaux de la Révolution nationale chez les scénaristes et réalisateurs engagés par la Continental. Roger Régent dénote à ce propos qu'aucun producteur français n'aurait jamais obtenu l'autorisation des censeurs et pour ce film si la Continental n'avait pas existé¹⁰⁴. Il semble évident que le cas du *Corbeau* montre l'énorme importance qu'eut la firme allemande comme plateforme d'expression filmique. Le fait que Ginette Leclerc put continuer à incarner des vamps à l'écran durant l'Occupation est très révélateur. Dans le cinéma français des années trente, cette figure de la garce « fut pratiquement inventée par et pour Viviane Romance »¹⁰⁵. Pourtant, cette dernière dut se recycler après la défaite de la France puisque ce type de rôle immoral n'était plus en demande. Elle incarna de jeunes femmes nobles comme dans le film *Vénus aveugle* ainsi que plusieurs autres¹⁰⁶. Cette survivance des rôles de femmes peu vertueuses au sein de la

¹⁰¹ Ehrlich, *op. cit.*, p.179.

¹⁰² Sims, *op. cit.*, p.750.

¹⁰³ Voir Sims, *op. cit.*, p.758-59 et Ehrlich, *op. cit.*, 177-179.

¹⁰⁴ Régent, *op. cit.*, p.195.

¹⁰⁵ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.47.

¹⁰⁶ Elle joua également dans *Une femme dans la nuit* (Edmond T. Gréville, 1941), *Feu sacré* (Maurice Cloche, 1941) et *Cartacalha* (Léon Mathot, 1941).

Continental révèle les limites de la censure moraliste dans le cinéma français de l'Occupation.

La présence de thèmes durs comme le meurtre ou l'avortement a favorisé la création d'un environnement filmique unique, beaucoup plus noir et morbide que dans tous autres films tournés en France durant cette période. De ce fait, la Continental participa à la création d'œuvres pionnières dans le genre du « film noir »¹⁰⁷. La faiblesse des figures masculines et le désir de liberté sexuelle des femmes furent autant d'exemples qui prouvent qu'à l'abri d'une censure stricte, les artisans du cinéma de la Continental n'eurent que faire des idéaux de la Révolution nationale. Tout le répertoire de films produit par la firme allemande que nous avons visionné rejette totalement les idéaux de Pétain. Bien qu'il soit possible de repérer dans au moins dix de ces films des traits pertinents de l'idéologie pétainiste¹⁰⁸, leur présence est rapidement écartée par la multitude d'éléments reniant le discours pétainiste. Les réalisateurs et les scénaristes ne furent pas naturellement attirés par les thèmes de la Révolution nationale et la possibilité qui s'offrit à eux de la contourner fut bénéfique.

Plus encore, le public et la critique n'ont pas semblé s'alarmer de la présence d'actes répréhensibles dans ces films. C'est tout le contraire. Ils ont semblé apprécier le travail cinématographique de ces réalisateurs et acteurs français. La liberté artistique dont ils jouirent leur permit de créer des scénarios et des personnages beaucoup plus profonds et complexes. La qualité de leur travail gagne en crédibilité lorsqu'on compare les films de notre chapitre précédent. Effectivement, cette atmosphère noire qui entoure certains films de la Continental propose une atmosphère où la colère et l'envie s'opposent aux mélodrames romantiques qui paraissent plus artificiels, moins vibrants de réalité. La différence est frappante lorsque nous comparons ces deux

¹⁰⁷ Bowles, « The Attempted Nazification of French Cinema, 1934-1944 », p.144.

¹⁰⁸ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.93.

échantillons de films et les représentations sexuées qu'ils proposent, pourtant produits à la même époque.

CONCLUSION

Le régime de Vichy avait comme objectif de régénérer le peuple français déchu après la défaite de juin 1940. Pétain et ses collaborateurs conceptualisaient les changements désirés en s'appuyant sur une transformation du rôle social attribué à chacun des sexes. Les hommes devaient être les chefs incontestés du foyer alors que les femmes, leurs subordonnées, devaient enfanter la future génération. Le cinéma, puissant et populaire moyen de diffusion des idées et des images, se retrouvait au centre des plans du gouvernement, qui comptait l'utiliser pour propager ses idéaux. Dans notre mémoire, nous avons voulu examiner de près les représentations féminines et masculines dans le cinéma français pendant l'Occupation pour interroger l'impact de la Révolution nationale. En nous basant sur une étude du genre et un échantillon assez large de films, nous voulions démontrer que les relations entre les hommes et les femmes que nous proposait le cinéma de fiction ne concordaient pas avec les prémices vichystes. Dans un second temps, à l'aide d'articles de journaux rédigés par des critiques journalistiques, nous proposons que le public n'ait pas perçu ou encore qu'il ait critiqué les éléments de ces films se rapprochant trop de la propagande.

En effet, comme nous avons constaté, le gouvernement de Vichy, fortement enclin à centraliser l'industrie cinématographique, devait faire face aux Allemands qui désiraient contrôler le marché européen. Bien que la censure assurât le respect de la Révolution nationale et de son code moraliste, la concurrence franco-allemande et la dissemblance des priorités distinctes fournissaient une certaine possibilité aux auteurs de créer des films contenant des éléments subversifs. De plus, la Continental opérait

dans un environnement où la censure était beaucoup moins sévère, loin de l'œil inquisiteur de Pétain et de ses acolytes.

De surcroît, le qualificatif de « film pétainiste » demeure un terme imprécis, utilisé dans l'historiographie sans réel modération, surtout si l'on veut entreprendre une analyse axée sur le genre. *La fille du puisatier*, *Le voile bleu*, *Les ailes blanches*, *Vénus aveugle* et *Le bal des passants* présentent tous dans une certaine mesure des caractéristiques propres au pétainisme, il faut le reconnaître. Malgré la présence récurrente d'un environnement rural et la mise en scène de personnages féminins sacralisés, il serait inexact de caractériser ces films de « typiquement pétainistes ». Comme nous l'avons vu, le seul film de la période méritant véritablement ce titre est *La nuit merveilleuse*. Les réalisateurs et les auteurs de ces films de fiction apportèrent invariablement des éléments perturbateurs contredisant le modèle social rigide de Vichy basé sur la division des sexes. Les enfants sont conçus dans des relations d'un soir hors mariage et où la solution à cette épineuse question pourrait être l'avortement. Les pères, tous monoparentaux, sont dépassés par le monde qui change autour d'eux et la jeunesse qu'ils ne comprennent pas. Ces films qui furent les plus acclamés durant l'Occupation, subirent davantage la popularité des acteurs et actrices qu'ils mettaient à l'affiche. Bien qu'ils puissent être considérés comme les œuvres de fiction se rapprochant le plus à de la propagande, les films « pétainistes » demeurent des fictions qui suivirent une logique artistique bien plus qu'idéologique.

Les films de la Continental pour leur part, ignorèrent presque complètement la Révolution nationale et son code moraliste. Les réalisateurs et les auteurs profitèrent d'une liberté assez large dans la création de leurs scénarios, réduisant ainsi leur autocensure. Ils auraient pu évidemment écrire des mélodrames, sachant que *Le voile bleu* fut un énorme succès commercial. Or, ce fut avec cette liberté d'expression artistique que les artisans du cinéma prirent la décision de produire des films plus noirs, plus violents, où les personnages représentèrent tout ce qu'il y a de plus

détestable chez l'humain. La femme-mère, qui était idolâtrée par le régime de Vichy, devenait entre les mains des auteurs de la Continental une femme vile, succombant à ses passions amoureuses et son instinct sexuel. Tous ces personnages de femmes fatales ne furent pas diabolisés pour autant. Leur noirceur cachait une sensibilité et une humanité touchante qui ne put qu'attendrir le spectateur. Quant aux hommes, ils étaient trop faibles et ridicules pour pouvoir espérer imposer le respect qui devrait leur être dû dans cette France patriarcale. Ces acteurs, qui connurent un certain succès dans l'entre-deux-guerres avec des personnages masculins forts, furent relayés à des rôles d'hommes dociles.

Cette nouvelle perspective « féminine » dans le cinéma qui se crée pendant l'Occupation montre une certaine implication de la part du monde cinématographique, composé majoritairement d'hommes. Le reflet de cette société durement touchée semble apparaître où les difficultés du quotidien tenaillent chaque mère de France qui doit se montrer forte pour sa famille et elle-même¹. Pour Sellier et Burch, ce phénomène « provient de ce que les valeurs "féminines" sont utilisées dans une logique de régénération du masculin qui s'adresse à la société dans son ensemble »². Les deux auteurs-es notent que cela est renforcé par le fait qu'il existe une « non-différenciation sexuelle des publics »³. Bien que le cinéma français de l'époque ne produise pas de films spécifiquement destinés aux femmes⁴, le contexte de l'Occupation nous pousse à penser autrement. Avec des centaines de milliers de Français dans les camps allemands, et les travailleurs réquisitionnés par le S.T.O. où qui encore se sont engagés dans la L.V.F. partis combattre le bolchevisme à l'est, quelle fut réellement la proportion d'hommes qui visionnèrent ces films comparés aux femmes? Il semblerait plutôt que les réalisateurs furent sensibles au public

¹ Voir Eck, *op.cit.*, p.308-311.

² Sellier et Burch, *op. cit.*, p.300-301.

³ Ibid.

⁴ Contrairement à Hollywood qui utilisait un ciblage sexué des publics, il n'existe pas d'équivalent dans le cinéma français. Geneviève Sellier, « Gender studies et études filmiques », *Cahier du genre*, vol. 1, no. 38, 2005, p.70.

féminin et compte tenu de la misogynie des lois vichystes, leur rejet eut été une décision presque unanime en dehors de quelques films. En effet, il n'existe que quelques films qui proposent une représentation plutôt misogyne des femmes. Le film de Pierre Billon *L'inévitable Monsieur Dubois* (1943) peut être cité en exemple⁵. La majorité des films de l'Occupation proposèrent des personnages féminins positifs et alla même jusqu'à humaniser la vamp.

Ce rejet de la division sexuelle pétainiste prend encore plus d'importance si l'on analyse les films produits après la guerre. Selon l'étude de Sellier et Burch, la prise en compte d'une perspective féminine et la faiblesse des représentations masculines cessèrent après la Libération. Au contraire, l'étude démontre que de nombreux films populaires de l'après-guerre furent plutôt défavorables aux femmes. De plus, la perspective féminine fut mise de côté au profit d'une vision très masculine. Ils mettent en scène des histoires de résistants qui luttent contre l'occupant en démontrant le travail des hommes. Tout comme l'historiographie sur la participation des femmes dans la Résistance, le cinéma fit une place d'honneur aux hommes, délaissant complètement leurs compères féminins⁶. Nous pourrions y voir une tentative de réappropriation de la dominance masculine perdue et dont l'un des symboles les plus connus est celui des « tontes »⁷. Bien que le contexte de production ne fût pas le même, il nous semble que dans les périodes suivant et précédant l'Occupation, les représentations filmiques du genre s'accordaient davantage avec l'idéologie du régime de Vichy. Pourtant, lorsque ce dernier mit en place sa propagande basée sur le genre et qui concordait avec le cinéma d'avant-guerre, les auteurs et les réalisateurs s'éloignèrent de ce type de représentation.

⁵ Dans ce film, Claude Dubois tente de séduire par tous les moyens Hélène Mareuil, une femme d'affaires rigide qui agit comme un « avatar de la Mégère apprivoisée ». Sellier et Burch, *op. cit.*, p.103.

⁶ Sellier et Burch, *op. cit.*, p.211-212.

⁷ Voir Fabrice Virgile, *La France « virile », Des femmes tondues à la libération*, Paris, Payot, 2000, 392p.

En somme, nous soutenons que la Révolution nationale ne pénétra guère le cinéma de fiction de l'Occupation. Les quelques éléments s'y reliant sont trop insignifiants pour être considérés comme majeurs. Bien que certaines élites politiques et religieuses françaises acceptassent la rénovation de Pétain et la promulguassent, l'impact de ces groupuscules nous semble assez faible. Pourtant, les conséquences de la période vichyste sur l'industrie du cinéma furent décisives. Les structures économiques et professionnelles du cinéma demeurèrent en place après la guerre, assurant cette stabilité instaurée quatre années plus tôt⁸. Évidemment, notre analyse ne se concentre que sur le cinéma. Pour connaître l'impact de la Révolution nationale dans l'esprit collectif, il faudrait analyser l'ensemble des productions culturelles pour savoir si un phénomène de rejet semblable est observable dans les autres formes d'art comme la littérature ou le théâtre. À d'autres de réaliser ces études. Néanmoins, par ses approches méthodologiques et épistémologiques, notre recherche a démontré qu'une analyse du genre dans un corpus de films peut fournir une vaste quantité d'informations sur les représentations sexuées dans une période donnée.

⁸ Bowles, « The Attempted Nazification of French Cinema, 1934-1944 », p.144-145.

ANNEXE A

« Je vous déteste les hommes »¹

Ne vous en faites pas si je tremble.
On est ici pour rigoler.
C'est le plaisir qui nous rassemble. Je ne veux pas de votre pitié.

Je vous déteste les hommes. Pour vous que sommes-nous en somme?
Une pauvre chose que l'on nomme. Une bête à plaisir.
Jamais chez vous un seul geste. Une attention la plus modeste.
Vous nous méprisez tout du reste, pour mieux nous avilir.

Et quand je chante je pense, à vous dont je me balance. Et vos affronts vos offenses,
se brisent sur notre fierté. Je vous déteste les hommes.
Toujours, toujours pour vous nous sommes,
l'éternelle bête de somme, depuis l'éternité.

Avant me voyant sourire, vous croyez tous à mon bonheur, pourtant si je pouvais
vous dire, ce que j'ai là au fond du cœur...

Je vous déteste les hommes. Pour vous que sommes-nous en somme?
Une pauvre chose que l'on nomme. Une bête à plaisir.
Jamais chez vous un seul geste. Une attention la plus modeste.
Vous nous méprisez tout du reste, pour mieux nous avilir.

Et quand je chante je pense, à vous dont je me balance. Et vos affronts vos offenses,
se brisent sur notre fierté. Je vous déteste les hommes. Toujours, toujours pour vous
nous sommes, l'éternelle bête de somme, depuis l'éternité.

¹ Chanson tirée du film *Vénus aveugle* (1941), musique et chanson par Raoul Moretti.

BIBLIOGRAPHIE

1.0 Coupures de presse

Recueil, « *La fille du Puisatier* » film de Marcel Pagnol, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, 19p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426413836>

Recueil, « *Jeannou* » film de Léon Poirier, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, 14p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42667366g>

Recueil, « *Les ailes blanches* » film de Robert Peguy, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, 9p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42654895h>

Recueil, « *Le bal des passants* » film de Guillaume Radot, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1944, 8p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426703618>

Recueil, « *Pierre et Jean* » film de André Cayatte, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, 13p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426701831>

Recueil, « *Premier rendez-vous* » film de Henri Decoin, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, 23p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42641262z>

Recueil, « *Le val d'enfer* » film de Maurice Tourneur, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, 9p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42670304f>

Recueil, « *Le corbeau* » film de Henri-Georges Clouzot, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1943, 25p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42670384x>

Recueil, « *Le dernier des six* » film de Georges Lacombe, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 1941, 9p. Récupéré de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42646605f>

2.0 Ouvrages de référence

- ARON, Robert, *Histoire de Vichy 1940-1944*, Paris, Fayard, 1954, 766p.
- BARD, Christine *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, 285p.
- , *Les Filles de Marianne. Histoire des féminismes. 1914-1940*, Fayard, 1995, 528p.
- BEAUPRÉ, Nicolas, *Les grandes guerres, 1914-1945*, Belin, Paris, 2012, 1143p.
- BERSTEIN, Serge et Pierre MILZA, *Histoire de la France au XX^e, Tome II. 1930-1958*, Perrin, Paris, 2009, (2^e édition), 740p.)
- BILLARD, Pierre, *L'âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, 725p.
- DOSSE, François, *L'histoire en miettes des Annales à la nouvelle histoire*, Paris, La Découverte, 2007, 268p.
- FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Éditions Gallimard, nouvelle édition refondue, 1993, 290p.
- JÄCKEL, Eberhard, *La France dans l'Europe d'Hitler*, trad. de l'allemand par Denise Meunier, Paris, Fayard, 1968, 554p.
- JACKSON, Julian, *France: The Dark Years, 1940-1944*, New York, Oxford University Press, 2001, 660p.
- LABORIE, Jacques, *L'opinion française sous Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 405p.
- LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Éditions Armand Colin, 1992, 298p.
- LE BOTHERF, Hervé, *La vie parisienne sous l'Occupation*, Paris, Éditions France-Empire, 1974, 435p.
- MANN, Carol, *Femmes dans la guerre 1914-1945*, Paris, Pygmalion, 2010, 381p.
- MATTELART, Armand et Erik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003, 128p.

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977.

MICHEL, Henri, *Histoire de la résistance en France (1940-1944)*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, 127p.

PAXTON, Robert O., *La France de Vichy 1940-1944*, trad. de l'anglais par Claude Bertrand, Paris, Seuil, 1997, 475p.

RIOUX, Jean-Pierre (dir.), *La vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990, p. 41-62.

ROUSSO, Henry, *Vichy : Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, 416p.

SIEGFRIED André, *De la III^e à la IV^e République*, Paris, B. Grasset, 1956.

SELLIER, Geneviève et Noël BURCH, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, 128p.

THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes*, 2e édition, ENS Éditions, Paris, 1998, 227p.

3.0 Monographies

AZZOPARDI, Michel, *Le temps des Vamps 1915-1965 (Cinquante ans de sex-appeal)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, 484p.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre *Le cinéma sous l'Occupation*, Olivier Orban, 1989, 465p.

———, *Les Documenteurs des années noires*, Éditions Nouveau Monde, 2004, 288p.

BOCQUET, José-Louis et Marc GODIN, *Clouzot cinéaste*, Paris, Éditions de la table ronde, 2011, 537p.

CHANTERANNE, David, *Marcel Carné le même du cinéma français*, Éditions Soteca, 2012, 381p.

- CHEDALEUX, Delphine et Gwénaëlle Le Gras, *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Presse universitaire de Rennes, 2012, 216p.
- CHIRAT, Raymond, *Le cinéma français des années de guerre*, Renens, Continents, 1983, 128p.
- COCHET, François, *Les soldats de la drôle de guerre : septembre 1939-mai 1940*, Paris, Hachette Littératures, 2004, 270p.
- DARMON, Pierre, *Le monde du cinéma sous l'Occupation*, Stock, 1997, 389p.
- DEBOT, Georges, *Gaby Morlay du rire aux larmes*, Paris, France-Empire, 1987, 219p.
- DE GRAZIA, Victoria, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press, 1992, 384p.
- D'HUGUES, Philippe, *Les écrans de la guerre : le cinéma français de 1940 à 1944*, Paris, Éditions de Fallois, 2005, 315p.
- DIOUDONNAT, Pierre-Marie, *L'argent nazi à la conquête de la presse française 1940-1944*, Paris, Éditions Jean Picollec, 1981, 309p.
- DOUZOU, Laurent, *La résistance française : une histoire périlleuse*, Éditions du Seuil, Paris, 2005, 365p.
- EHRlich, Evelyn, *Cinema of Paradox; French Filmmaking Under the German Occupation*, New-York, Columbia University Press, 1985, 235p.
- FAURE, Christian, *Le projet culturel de Vichy*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, 336p.
- FISHMAN et Leonard V. Smith (dir.) : *La France sous Vichy. Autour de Robert O. Paxton*, Paris, Complexe, 2004, 321p.
- FISHMAN, Sarah, *Femmes de prisonniers de guerre 1940-1945*, Paris, trad. par Cécile Veyrinaud, L'Harmattan, 1991-traduit 1996, 280p.
- GARÇON, François, *De Blum à Pétain*, Paris, Éditions du cerf, 1984, 235p.
- GAUTER, Claudet et Ginette VINCEDEAU, *Jean Gabin : Anatomie d'un mythe*, Éditions, Nouveau Monde, 2006, 304p.

- GODEAU, Éric, *Le tabac en France de 1940 à nos jours. Histoire d'un marché*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, 472p.
- HALL, Wilfred Douglas, *Les jeunes et la politique de Vichy*, Paris, Syros, 1988, 502 p.
- HAWTORNE, Melanie et Richard J. GOLSAN (dir.), *Gender and Fascism in Modern France*, Hanover, University Press of New England, 1997, 229p.
- HESS, Jean-Philippe et Jean-Pierre LE CROM (éd.), *La protection sociale sous le régime de Vichy*, Presses universitaires de Rennes, 2001, 377p. Récupéré de <http://books.openedition.org/pur/15988>.
- HIGONNET, Margaret RANDOLPH, Jane JENSON, Sonya MICHEL, Margaret COLIINS WEITZ (dir.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven et Londres, Yales University Press, 1987, 308p.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Le cinéma des Français, 15 ans d'années trente (1929-1944)*, France, Éditions Nouveau Monde, 2005 (2^e édition), 390p.
- KOONZ, Claudia, *Mothers in the Fatherland: Women, the Family and Nazi Politics*, New York, Routledge, 2013, (2^e édition), 600p.
- LEGLISE, Paul, *Histoire de la politique du cinéma français. Le cinéma et la III^e république*, Paris, Librairie générale de droits et de jurisprudence, 1969, 319p.
- , *Histoire de la politique du cinéma français Tome II. Entre deux républiques (1940-1946)*, Paris, Filméditations, 1977, 224p.
- MILLER, Gérard, *Les pousse-au-jour du maréchal Pétain*, Éditions du Seuil, 1975, 254p.
- MUEL-DREYFUS, Francine, *Vichy et l'éternel féminin*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 384p.
- OLIVIER, Cyril, *Le vice ou la vertu : Vichy et les politiques de la sexualité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, 311p.
- POLLARD, Miranda, *Reign of Virtue, Mobilizing Gender in Vichy France*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, 285p.
- RÉGENT, Roger, *Cinéma de France, de « La Fille du Puisatier » aux « Enfants du Paradis »*, Paris, Éditions Bellefaye, 1948, 302p.

- SADOUL, George, *Histoire générale du cinéma*, VI, Paris, Denoël, 1954.
- SELLIER, Geneviève, *Les enfants du paradis* (Marcel Carné, Jacques Prévert), Éditions Armand Colin, 2012 pour cette édition, 126p.
- SELLIER, Geneviève et Noël BURCH, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin, 1996, 396p.
- SICLIER, Jacques, *Les femmes dans le cinéma français*, Paris, Éditions du cerf, 1957, 195p.
- , *La France de Pétain et son cinéma*, Éditions Henri Veyrier, 1981, 460p.
- THALMANN, Rita (éd.), *Femmes et Fascismes*, Éditions Tierce, 1986, 115p.
- TURK, Edward Baron, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, trad. de l'anglais par Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2002, 326p.
- VEILLON, Dominique, *La mode sous l'Occupation*, Paris, Payot, 2001, 352p.
- VIRGILE, Fabrice, *La France « virile », Des femmes tondues à la libération*, Paris, Payot, 2000, 392p.
- WEBER, Alain, *La bataille du film : 1933-1945. Le Cinéma français, entre allégeance et résistance*, Paris, Éditions Ramsay, 2007, 295p.
- YAGIL, Limore, « *L'Homme nouveau* » et la Révolution nationale de Vichy (1940-1944), Presse universitaire du Septentrion, Paris, 1997, 382p.

4.0 Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

- CAPDEVILA, Luc « La quête du masculin dans la France de la défaite (1940-1945) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 117, no. 2, 2010, p.101-122.
- , « Identités masculines et féminines pendant et après la guerre », dans Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : Combats de femmes. Françaises et Allemandes, les oubliées de la guerre*, Éditions Autrement, 2001, p.199-220.
- BERTELET, Charles, « Le langage n'est pas neutre : petit guide de féminisation féministe », *FéminÉtudes*, Hors-série, septembre, 2014, p.1-8.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, « Le cinéma français sous Vichy », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 1, no. 16-17, 1978, pp.91-109.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre « Le monde du cinéma français sous l'Occupation ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no.88, oct. - déc. 2005, p.109-120.

BOWLES, Brett, « Gender, cultural history, and French Cinema of the Occupation », *Modern & Contemporary France*, vol. 17, no. 2, mai 2009, p.211-219.

———, « Accommodating Vichy : the Politics of Marcel Pagnol's *La fille du puisatier* », *Historical Reflections*, vol. 35, no. 2, été 2009, pp. 84-107.

———, « The Attempted Nazification of French Cinema, 1934-1944 » dans Roel Vande Winkel et David Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich*, Palgrave Macmillan, 2007, p.130-147.

BUTLER, Margaret, « Paysan, paysage, patrie : French Films and Rural Life, 1940-1950 », *Rural History*, vol. 14, no. 2, 2003, p.219-237.

CERUTTI, Simona, « Le *Linguistic Turn* en Angleterre », *Enquête*, no5, 1997, p. 125-140.

CHEDALEUX, Delphine, « Un jeune premier sous l'Occupation : Jean Marais ou l'éloge d'une masculinité passive », *Studies in French Cinema*, vol. 10, no. 3, 2010, p.205-218.

———, « Des jeunes femmes dans le cinéma français sous l'Occupation : contradiction en noir et blanc », *Le temps des médias*, vol. 1, no. 12, 2009, p.163-173.

———, « Odette Joyeux : une héroïne douce-amère sous l'Occupation » dans Delphine Chedaleux et Gwénaëlle Le Gras, *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Presse universitaire de Rennes, 2012, p.157-172.

CLARK, Linda L. « Higher-ranking Women Civil Servants and the Vichy Regime: Firings and Hirings, Collaboration and Resistance », *French Historical Studies*, vol.13, n°3, 1999, p.332-359.

DALLET, Sylvie, « Boîter avec toute l'humanité ou la filmographie gancienne et son golem », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, vol. 31, 2000. Récupéré de <https://1895.revues.org/56>

- DOUZOU, Laurent, « La résistance, une affaire d'homme ? », dans François Rouquet et Danièle Voldman (dir.), « Identités féminines et violences politiques (1936-1946) », *Cahier de l'IHTP*, no. 31, CNRS, Paris, 1995.
- DOWNS, Laura Lee, « Histoires du genre en Grande-Bretagne », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2005, p. 59-70.
- ECK, Hélène, « Les Françaises sous Vichy : Femmes du désastre, citoyenne par le désastre? », dans George Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, tome V, Paris, Plon, 1992, p.287-323.
- ELEY, Geoff, « De l'histoire sociale au tournant linguistique », *Genèses*, no. 7, 1992, p. 163-193.
- FAURE, Christian, « Le film documentaire sous Vichy : Une promotion du terroir », *Ethnologie française*, vol. 18, no. 3, juil.-sept. 1998, p.283-290.
- GARÇON, François, « Le film; une source historique dans l'antichambre. Orientation bibliographique », *Bulletin de l'Institut d'histoire du temps présent*, vol. 12, 1983, p.30-56.
- GEORGES, Olivier, « Un discours controversé : la réception du Maréchal Pétain à Lyon par le Cardinal Pierre-Marie Gerlier, le 20 novembre 1940 », *Chrétiens et sociétés*, no. 10, 2003, p.133-149.
- GREENE, Naomi, « Mood and Ideology in the Cinema of Vichy France », *The French Review*, vol. 59, no. 3, février 1986, p.437-445.
- JENNINGS, Éric, « Discours corporatiste, propagande nataliste, et contrôle social sous Vichy », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 4, no. 49-4, p.101-131.
- , « The Iconology of Joan of Arc in Vichy Schoolbooks 1940-44 », *Journal of Contemporary History*, vol. 29, no. 4, oct. 1994, p. 711-734.
- KNIBIEHLER, Yvonne, « Politique et maternité », Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : Combats de femmes. Françaises et Allemandes, les oubliées de la guerre*, Éditions Autrement, 2001, p. 49-63
- LAFON, Jean-Marc, « Au-delà de l'écran : quelques films français et Vichy (1940-1944) », *Guerre mondiale et conflits contemporains*, vol. 4, no. 204, 2001, p.67-83.

- LE GAC, Julie, « L'étrange défaite du divorce ? (1940-1946) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 88, oct. – déc., 2005, pp.49-62.
- MAYNE, Judith, « Henri-Georges Clouzot's *Le corbeau* and the Crimes of Women », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études françaises*, vol. 4, no. 2, 2000, p.319-341.
- , « Danielle Darrieux, French Female Stardom, and the Occupation », *Studies in French Cinema*, vol. 10, no. 2, 2010, p.169-187.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no. 3, 1973, p.6-18.
- OLIVIER, Cyril, « One Two to Two, Sphinx et les autres. Prostitution et collaboration dans la France de Vichy, dans Fijalkow Jacques, (dir.), *Les femmes dans les années quarante : juives et non-juives, souffrances et résistance*, 2^e colloque de Lacarne, Tarn, 20-21 septembre 2003, Paris, Éditions Paris, 2004, p.63-79.
- PEARSON, Chris, « La politique environnementale de Vichy », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 113, janvier-mars 2012, p. 41-50.
- PÉCOUT, Christophe, « Les jeunes et la politique de Vichy. Le cas des Chantiers de la Jeunesse », *Histoire politique. Politique, culture, société*, vol. 1, no. 4, janvier-avril 2008, p.9-9.
- PITHON, Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 46, avril.- juin. 1995, p.5-13.
- , « Cinéma et recherche historique. Esquisse d'une problématique. Éléments méthodologiques et bibliographiques », *Revue suisse d'histoire* (Zurich), no. 24, 1974, p.26-65.
- , « La censure des films en France et la crise politique de 1934 », *Revue historique*, tome 258, 1977, p.105-130.
- POWRIE, Phil, « Thirty Years of Doctoral Theses on French Cinema », *Studies in French Cinema*, vol. 3, no. 3, 2003, p.199-203.
- ROUQUET, François, « Le sort des femmes sous le gouvernement de Vichy (1940-1944) », *Lien social et politique*, vol. 36, 1996, pp.61-68.
- SELLIER, Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahier du genre*, vol. 1, no. 38, 2005, p.63-85.

- , « Des femmes remarquables dans le cinéma français sous l'Occupation », dans Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : Combats de femmes. Françaises et Allemandes, les oubliées de la guerre*, Éditions Autrement, 2001, p.168-198.
- SELLIER, Geneviève et Brigitte ROLLET, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 10, 1999. Récupéré de <http://clio.revues.org/153310.4000/clio.1533>.
- SIMS, Gregory, « Henri-Georges Clouzot's *Le corbeau* (1943): The Work of Art as Will to Power », *J.H.U.P.*, vol. 114, no. 4, French Issues, sept., 1999, p.743-779.
- SOHN, Anne-Marie, « Entre deux guerres : Les rôles féminins en France et en Angleterre », dans George Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tome V, Paris, Perrin, 2002 (2^e édition), p.165-195.
- STREBEL, Elizabeth Grottle, « French Cinema, 1940-1944, and its Socio-psychological Significance: a Preliminary Probe », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 1, no. 1, 1981, p.33-45.
- SCHWARTZ, Paula, « Partisanes and Gender Politics in Vichy France », *French Historical Studies*, vol.16, n°1, 1989, pp.126-151.
- , « Résistance et différence des sexes : bilan et perspectives », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 1995, Récupéré de <https://clio.revues.org/516>
- , « La répression des femmes communistes (1940-1944) » dans François Rouquet et Danièle Voldman (dir.), *Identités féminines et violences politiques (1936-1946)*, Cahier de l'IHTP, no31, CNRS, Paris, 1995
- SCOTT, Joan W., « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol. 91, n°5, 1986, pp.1053-1075.
- SCOTT, Joan W. et Laura Lee DOWNS: « If Woman is Just an Empty Category Then Why Am I Afraid to Walk Alone at Night? : Identity Politics Meets the Postmodern Subject », *Comparative Studies in Society and History*, Vol.35, no.2, 1993, p. 414-437, 438-443, 444-451.
- SURKIS, Judith, « When Was the Linguistic Turn? », *American Historical Review*, 2012, p. 700-772
- TARR, Carrie, « *L'éternel retour* : Reflection of the Occupation's Crisis in French Masculinity? », *SubStance*, vol. 27, no. 3, 1998, p.55-72.

VAN DAMME, Stéphane, « Comprendre les cultural studies : une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 5, no. 51, 2004, p.48-58.

VEILLON, Dominique, « La vie quotidienne des femmes sous l'Occupation », dans Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : Combats de femmes. Françaises et Allemandes, les oubliées de la guerre*, Éditions Autrement, 2001, p. 32-48.

VINCENDEAU, Ginette, « A Certain Tendency in French Cinéma Studies », *Journal of Romance Studies*, vol. 9, no. 1, printemps 2009, p.113-126.

———, « Marcel Pagnol, Vichy and Classical French Cinema », *Studies in French Cinema*, vol. 9, no. 1, 2009, p.5-25.

———, « Fernandel : de l'innocent du village à « Monsieur tout le monde » dans Delphine Chedaleux et Gwénaëlle Le Gras, *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Presse universitaire de Rennes, 2012, p.133-156.

ZANCARINI, Michelle Fournel, « Histoire des femmes, histoire du genre », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies (II) Concepts et débats*, France, Gallimard, 2010, 1325p. p.208-219.

5.0 Documents électroniques

BERKELEY UNIVERSITY, « French Cinema: A Bibliography of Books and Articles in the UC Berkeley Libraries », 2012, Récupéré de <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/frenchbib.html>.

CHEDALEUX, Delphine, « Le cinéma sous Vichy : exemple d'une jeunesse à contre-courant ». Dans L. Borot (dir.). *La création face à la langue de bois*. Actes du colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs, Université Paul Valéry-Montpellier III, les 19-20 juin 2008. Récupéré de <http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/rusca-rusca-langues-litteratures/Colloque-2008-La-creation-face-a/Detournement/Le-cinema-sous-Vichy-exemple-d-une>

FILMOGRAPHIE

1.0 Films principaux

Les ailes blanches : août 42/mars 43, réal. Robert Péguy : adapt. et dial. Paul Achard ; int. : Gaby Morlay, Saturnin Fabre, Jacques Dumesnil, Marcelle Géniat, Jacques Baumer, Irène Corday.

L'Assassin habite au 21 (C) : mai 42/août 42, réal. Henri-Georges Clouzot ; adapt. de Henri-Georges Clouzot d'après le roman de Stanislas-André Steeman; dial. Henri-Georges Clouzot ; int. : Pierre Fresnay, Suzy Delair, Jean Tissier, Pierre Larquey, Noël Roquevert, René Génin, Antoine Balpêtré, Marcel Pérès, Gabriello, Raymond Bussièrès.

Le bal des passants : oct. 43/avril 44, réal. Guillaume Radot ; scén. Armand Béraud, adapt. Et dial. Hubert-Vincent Bréchnignac : int. : Annie Ducaux. Jacques Dumesnil, Léon Bélières.

Le Corbeau (C) : mai 43/sept. 43, réal. Henri-Georges Clouzot ; scén. Louis Chavance ; dial. Louis Chavance, Henri-Georges Clouzot ; int. : Pierre Fresnay, Ginette Leclerc. Pierre Larquey, Micheline Francey, Hélène Manson, Bernard Lancret.

Le dernier des six (C) : fév. 41/sept. 41, réal. Georges Lacombe : adapt. et dial. Henri-George Clouzot d'après le roman de Stanislas-André Steeman « Six hommes morts » ; int. : Pierre Fresnay, André Luguet, Jean Chevrier, Michèle Alfa, Suzy Delair, Lucien Nat.

La fille du puisatier : printemps 40 (reprise août 40)/déc. 40 (Marseille)/avril 41 (Paris) ; réal. scén. et dial. Marcel Pagnol : int. : Raimu, Fernandel. Josette Day. Georges Grey, Line Noro, Charpin.

Jeannou : avril 43/nov. 43, réal. scén. et dial. Léon Poirier : int. : Michèle Alfa, Thomy Bourdelle, Roger Duchesne. Saturnin Fabre. Marcelle Géniat, Mireille Perrey.

La nuit merveilleuse : déc. 40/déc. 40, réal. Jean-Paul Paulin ; scén. et dial. André-Paul Antoine ; int. : Fernandel, Janine Darcey, Jean Daurand, Charles Vanel, Milly Mathis, Édouard Delmont, Madeleine Robinson, Charpin.

Pierre et Jean (C) : août 43/déc. 43, André Cayatte ; dial. André-Paul Antoine d'après Maupassant ; int. : Renée St-Cyr, Noël Roquevert, Jacques Dumesnil, Dany Bill, Gilbert Gil, Bernard Lancret.

Premier rendez-vous (C) : avril 41/août 41, réal. et scén. Henri Decoin ; adapt. et dial. Michel Duran ; int. : Danielle Darrieux, Louis Jourdan, Fernand Ledoux. Gabrielle Dorziat, Sophie Desmarets, Rosine Luguet.

Le val d'enfer (C) : juin 43/sept.43, réal. Maurice Tourneur ; scén. et dial. Carlo Rim ; int. : Ginette Leclerc. Gabriel Gabrio, Edouard Delmont, Gabrielle Fontan, Lucien Galas. Charles Blavette, Raymond Cordy, André Reybaz.

Vénus aveugle : nov.40/oct.43, réal. et scén. Abel Gance ; dial. Abel Gance et Stève Passeur ; int. : Viviane Romance. Georges Flamant, Lucienne Lemarchand, Aquistapace, Henri Guisol, Gérard Landry, Marion Malville.

Le voile bleu : avril 42/nov.42, réal. Jean Stelli ; scén. et dial. François Campaux ; int. : Gaby Morlay, Pierre Larquey, Elvire Popesco, Marcelle Géniat, Alerme, Charpin, Aimé Clariond, Renée Devillers, Denise Grey, Jeanne Fusier-Gir, Noël Roquevert.

2.0 Films secondaires

L'assassinat du Père Noël (C) : fév. 41/oct. 41, réal. Christian-Jaque ; adapt. et dial., Charles Spaak d'après le roman de Pierre Véry ; int. : Harry Baur, Raymond Rouleau, Renée Faure, Marie-Hélène Dasté, Robert Le Vigan, Jean Brochard, Jean Parédès, Fernand Ledoux, Hélène Manson.

Au bonheur des Dames (C) : fév. 43/juil. 43, réal. André Cayatte ; scén. André Cayatte et André Legrand d'après le roman d'Émile Zola ; dial. Michel Duran ; int. : Michel Simon, Albert Préjean, Blanchette Brimoy, Suzy Prim, Jean Tissier, Juliette Faber.

La bonne étoile : sept. 42/mars 43 : réal. et adapt. Jean Boyer ; scén. Jean Manse ; dial. Michel Duran, d'après sa pièce ; int. : Fernandel, Janine Darcey, Andrex, Édouard Del mont.

Les caves du Majestic (C) : fév. 44/oct. 45, réal. Richard Pottier ; adapt. et dial. Charles Spaak d'après le roman de Georges Simenon ; int. : Albert Préjean, Suzy Prim, Jacques Baumer, Denise Grey, Jean Marchai, Gabriello, Gina Manès, René Génin, Florelle.

Cécile est morte (C) : déc. 43/mars 44, réal. Maurice Tourneur ; adapt. Jean-Paul Le Chanois d'après le roman de Georges Simenon ; dial. Michel Duran ; int. : Albert Préjean, Santa Relli, Gabriello, Jean Brochard, André Reybaz, Germaine Kerjean.

Le ciel est à vous : mai 43/fév. 44, réal. Jean Grémillon ; scén. Albert Valentin : adapt. et dial. Charles Spaak ; int. : Madeleine Renaud, Charles Vanel, Jean Deboucourt, Léonce Corne, Raymonde Vernay.

Le Colonel Chabert : avril 43/déc. 43, réal. René Le Hénaff : adapt. et dial. Pierre Benoît d'après Balzac ; int. : Raimu, Marie Bell, Jacques Baumer. Aimé Clariond. Fernand Fabre, Alcover.

Douce : avril 43/nov. 43, réal. Claude Autant-Lara ; adapt. et dial. Jean Aurenche et Pierre Bost ; int. : Odette Joyeux, Madeleine Robinson, Marguerite Moreno, Jean Debucourt, Roger Pigaut, Gabrielle Fontan, Roger Blin.

La duchesse de Langeais : nov. 41/mars 43, réal Jacques de Baroncelli ; adapt. et dial. Jean Giraudoux d'après Balzac ; int. : Edwige Feuillère, Pierre Richard-Willm, Aimé Clariond. Irène Bonheur, Georges Grey, Lise Delamare, Charles Grnval, Jacques Varennes.

La fausse maîtresse (C) : mai 42/août 42, réal. et scén. André Cayatte d'après la nouvelle de Balzac ; dial. Michel Duran ; int. : Danielle Darrieux. Bernard Lancret. Jacques Dumesnil. Lise Delamare, Gabrielle Fontan, Alerme, Guillaume de Sax.

Goupi mains rouges : oct. 42/avril 43, réal. Jacques Becker, d'après le roman de Pierre Véry ; adapt. et dial. Pierre Véry ; int. : Fernand Ledoux, Georges Rollin, Robert Le Vigan, Blanchette Brunoy, Germaine Kerjean, Line Noro, Marcelle Hainia, Arthur Devère, René Génin, Maurice Schutz, Albert Rémy.

Les inconnus dans la maison (C) : nov. 41/mai 42, réal. Henri Decoin : scén. d'après le roman de Georges Simenon ; adapt. et dial. Henri-Georges Clouzot ; int. : Raimu, Juliette Faber, Gabrielle Fontan, Jacques Baumer. Hélène Manson. Jean Tissier, Lucien Coëdel. André Reybaz, Marcel Mouloudji, Noël Roquevert, Tania Fédor et la voix de Pierre Fresnay.

Lumière d'été : août 42/mai 43, réal. Jean Grémillon ; scén. et dial. Jacques Prévert et Pierre Laroche ; int. : Paul Bernard, Madeleine Renaud, Pierre Brasseur, Madeleine Robinson, Georges Marchai, Aimos, Marcel Levesque, Léonce Corne. Jane Marken.

Le mariage de Chiffon : août 41/août 42, réal. Claude Autant-Lara ; adapt. et dial. Jean Aurenche et Maurice Blondeau d'après le roman de Gyp ; int. : Odette Joyeux, André Luguet, Jacques Dumesnil, Suzanne Dantès, Louis Seigner, Pierre Larquey.

Ne le criez pas sur les toits : nov.42/juil.43, réal. Jacques Daniel-Norman : scén. et dial. Jean-Bernard Luc : adapt. Jean Manse : int. : Fernandel, Meg Laumonnier. Jacques Varennes, Thérèse Dorny. Léon Bélières, Robert Le Vigan, Paul Azaïs.

Picpus (C) : oct.42/fév.43, réal. Richard Pottier : adapt. et dial. Jean-Paul Le Chanois d'après le roman de Georges Simenon *Signé Picpus* ; int. : Albert Préjean. Jean Tissier. Juliette Faber, Gabriello.

Simplet : fév.42/sept.42, réal. Fernandel et Carlo Rim ; scén. et dial. Carlo Rim et Jean Manse ; int. : Fernandel, Andrex, Colette Fleuriot, Edouard Delmont, Charles Blavette, Georges Alban, Henri Poupon, Milly Mathis, Maximilienne.

Vautrin : juin 43/janv.44, réal. Pierre Billon : scén. Pierre Benoît, d'après les romans de Balzac ; adapt. et dial. Marc-Gilbert Sauvajon ; int. : Michel Simon, Georges Marchai, Madeleine Sologne, Louis Seigner, Gisèle Casadesus, Jacques Varennes.